Die Musik

Monatsschrift

XXX. Jahrgang

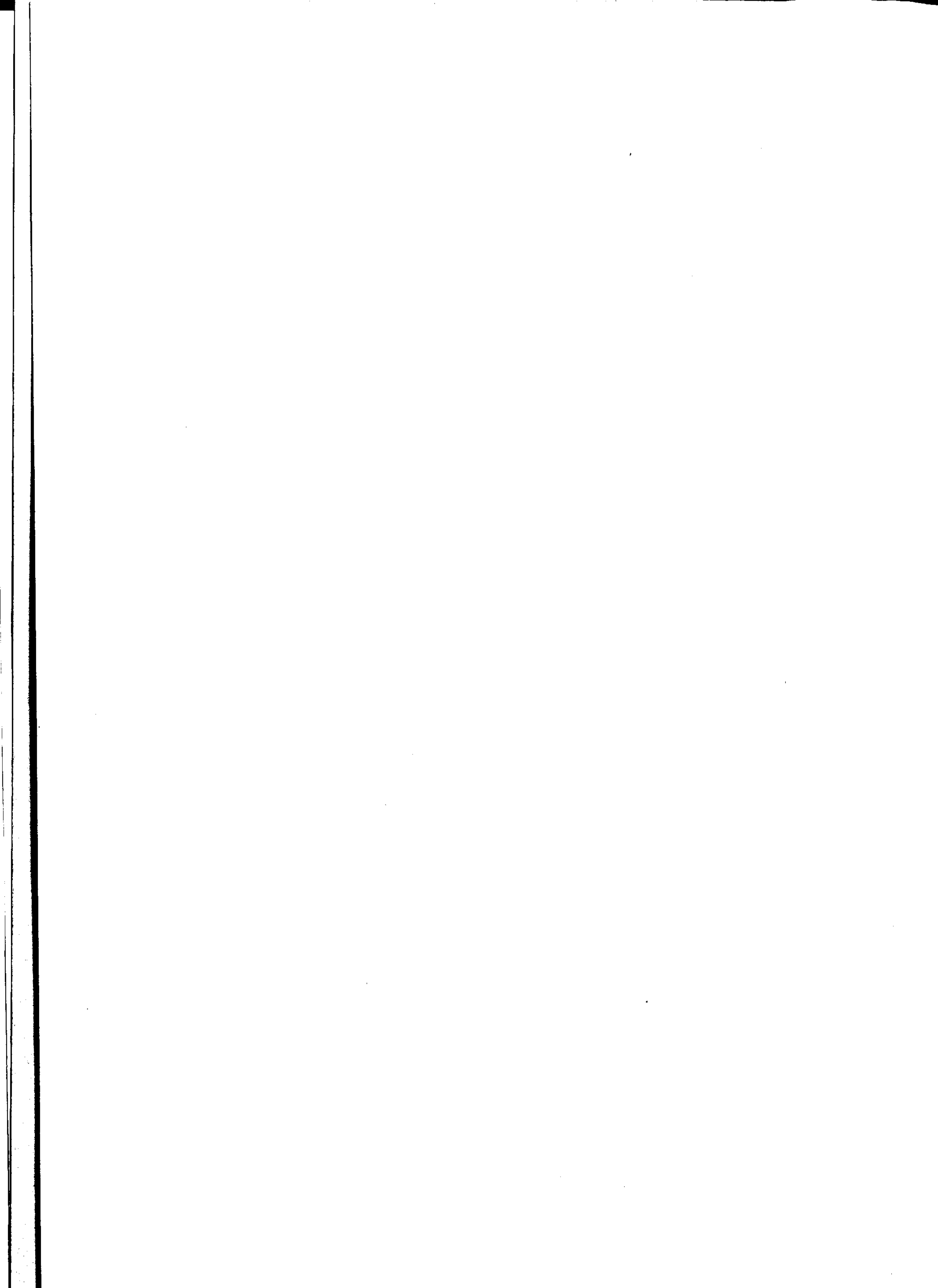
Organ des Amtes für Kunstpflege
beim Beauftragten des Führers für die gesamte geistige
und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP.

Amtliches Mitteilungsblatt
des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung

Zweiter Halbjahresband

April 1938 bis September 1938

Max Hesses Verlag / Berlin-Halensee



Inhaltsverzeichnis

Berichte und kleine Beiträge

Das Musikleben der Gegenwart

Zeitgeschichte

Musikalisches Presse-Echo

Besprochene Bücher[1])

[1]) Die Namen der Buchbesprecher sind in Klammern beigefügt.

Besprochene Musikalien[1])

[1]) Die Namen der Musikalienbesprecher sind in Klammern beigefügt.

Besprochene Schallplatten

Verschiedene Bilder

[1]) Die Namen der Dirigenten bzw. der Solisten stehen in Klammern.

Porträts

Die Musik

Monatsschrift

XXX. Jahrgang - Heft 7

Organ des Amtes für Kunstpflege
beim Beauftragten des Führers für die gesamte geistige
und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP.

Amtliches Mitteilungsblatt
des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung

mhv

April 1938

Max Hesses Verlag / Berlin

XXX. Jahrgang **Die Musik** Heft 7, April 1938

Organ des Amtes für Kunstpflege beim Beauftragten des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP.
Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Vom 1. April 1938 ab ist „Die Musik" auf Veranlassung des Reichsstudentenführers, ꟍ-Standartenführer Dr. Scheel, im Einvernehmen mit Reichsleiter Alfred Rosenberg auch das amtliche Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung. Der Reichsstudentenführer schreibt uns aus diesem Anlaß das folgende

Geleitwort:

Der Musikstudent als einer der zukünftigen Vermittler und Träger lebendiger Musikkultur im Volke muß sich am leidenschaftlichsten an den Auseinandersetzungen um die Fragen und Aufgaben der kulturellen Erziehung unseres Volkes beteiligen.
Er muß in der gesamten Musikarbeit an erster Stelle stehen, wenn es gilt, durch praktischen Einsatz diese Aufgaben zu erfüllen. Nur wenn er die neue Fragestellung zutiefst erlebt und sein Können in der Praxis unter Beweis gestellt hat, erwirbt er sich das Recht, die zukünftige Gestaltung unserer Musikkultur führend zu übernehmen.
Möge uns die Zusammenarbeit mit dieser Zeitschrift diesen Zielen näher bringen.

Scheel

Reichsstudentenführer, ꟍ-Standartenführer.

Wenn die Musikzeitschrift von Reichsleiter Rosenberg sich mit den künftigen Trägern der Musikpflege und der musikalischen Kultur, mit den Musikstudenten, zusammenschließt, so wird sich diese Zusammenarbeit sicher ergebnisreich auswirken. Die von Reichsstudentenführer Dr. Scheel gestellte Zielsetzung ist so umfassend, daß alle in diesem Sinne behandelten Fragen der Beachtung des gesamten Leserkreises unserer Zeitschrift gewiß sein können. Wir begrüßen daher diese Entwicklung unseres Arbeitsbereichs im Hinblick auf eine kompromißlose, einheitlich ausgerichtete nationalsozialistische Musikpolitik.

Dr. phil. habil. Herbert Gerigk,
Reichshauptstellenleiter im Amt Rosenberg
und Hauptschriftleiter der „Musik"

Aufbau und Kultur seit 1933

Von Rudolf Sonner, Berlin

In der historisch bedeutsamen Sitzung des Deutschen Reichstages am 20. Februar 1938 hat der Führer und Reichskanzler Adolf Hitler die denkwürdigen Worte gesprochen: „Das deutsche Volk soll in diesen Tagen noch einmal überprüfen, was ich mit meinen Mitarbeitern in den fünf Jahren seit der ersten Wahl des Reichstages im März 1933 geleistet habe. Es wird ein geschichtlich einmaliges Ergebnis feststellen müssen!"

Der Führer hat gerufen. Wir folgen. Stolz und Dankbarkeit müssen uns erfüllen, wenn wir auf das zurückblicken, was in den Jahren seit der Machtübernahme geleistet worden ist.

Einer der unwiderlegbaren Sätze des Nationalsozialismus ist die Erkenntnis: Nur Arbeit schafft wahre Werte, die zum Wohlstand führen. Ein gewisser Wohlstand aber ist die Voraussetzung für ein kulturelles und künstlerisches Leben. Der Reichsorganisationsleiter Dr. Ley hat in seiner Rede in den Leunawerken gesagt: „Oft ist die Tagessorge für den Menschen alles. Wenn er kein Brot hat, dann ist ein Brot für ihn die Welt, dann können sie von Kunst, von Weltanschauung, Politik, von Staat und Wirtschaft reden, er wird nur antworten: ‚Gib mir Brot!' Solange sie diese Sorge nicht stillen, können sie den Menschen zu nichts anderem gebrauchen. Das ist seine Sorge." Als die willensbewußte nationalsozialistische Bewegung nach zähem, aber erfolgreichem Ringen die Zügel eines vollkommen verrotteten und korrumpierten Staatswesens in die Hand nahm, fristeten 21,5 Millionen deutscher Volksgenossen ein Dasein bar jeglicher Hoffnung auf Rettung aus uferloser Verelendung. Ein Drittel aller schaffenden Deutschen war auf kärgliche öffentliche Unterstützung angewiesen. Mit starker Hand wurde hier zugepackt, und schon am Ende des ersten Jahres war die Massenarbeitslosigkeit um zwei Millionen herabgedrückt worden.

Trotz des riesigen Einsatzes aller Kräfte, das chaotische Wirtschaftsleben wieder auf einen normalen Stand zu bringen, wurde dabei die Erneuerung und Gesundung des Kulturlebens nicht vergessen. Wie dort, so wurden auch hier alle aufbauenden und schöpferischen Kräfte zur Sammlung aufgerufen und eingesetzt. Die Aufgabe, die im Kunstleben zu leisten war, war nicht weniger schwierig. Ein Chaos der Anschauungen, der Wertungen, bodenlose Bosheit, Verblendung, armselige Hilflosigkeit und ekelhafte Gemeinheit galt es zu überwinden. Wie ein satanischer Spuk mutet es uns heute an, wenn wir uns an die letzten Tage der Novemberrepublik erinnern.

Das Deutsche Theater und die Kammerspiele in Berlin unter der jüdischen Direktion Beer-Martin schlossen ihre Tore, nachdem diese genau vier Monate das Erbe des Juden Max Reinhardt angetreten hatte.

Fast gleichzeitig geriet der jüdische Rotter-Konzern mit nicht weniger als sieben Bühnen ins Wanken und brach kläglich zusammen. Ein heilloses Durcheinander in der Ber-

liner Theaterwirtschaft war die Folge. Die Journaille hatte Stoff, Strafverteidiger die Möglichkeit, ihre unsaubere rabulistische Rhetorik spielen zu lassen. Der Fall Rotter erinnerte ziemlich genau an den Fall der Judenclique Sklarek. Ein SPD.-Blatt schrieb damals mit zynischer Offenheit: „Die Rotters waren Industrielle, Unternehmer, Geschäftsleute. Sie hätten mit Pferden handeln oder mit Grundstücken spekulieren oder Kukirol produzieren können. Sie spielten indes Theater. Der Unterschied ist minimal. Er liegt nur in der Branche. Sie wollten Geld verdienen. Soviel wie möglich. Von ihrem Standpunkt hatten die Rotters recht. Sie machten ihren Fabrikbetrieb so rentabel wie möglich. Sie kauften sich Stars zu Phantasiepreisen und fanden nichts dabei, daneben Hungergagen zu zahlen. Das Rotter-System konnte in höchstem Grade demoralisierend auf die ganze Theaterwelt wirken; ihnen konnte es gleichgültig sein, wenn sie dabei nur oben blieben. Tatsächlich haben sie auch jahrelang den Nutzen gehabt." So hatte die Mischpoke das Theater, das nach Schiller die „moralische Anstalt" sein sollte, entwürdigt.

Nicht minder wirkten sich der jüdisch-destruktive Geist und die rassische Überfremdung und Verbastardierung im Musikleben des deutschen Volkes aus. Im Preußischen Ministerium saß der jüdische Kantorensohn Leo Kestenberg und leitete von da aus gleichzeitig das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht. Daß er einseitig und bewußt Rassengenossen und Parteigänger besonders förderte, ist für den, der die Mentalität der jüdischen Rasse kennt, nicht verwunderlich. Die Leitung der Staatlichen Hochschule für Musik lag in den Händen des Rassemischlings Franz Schreker, der mit seinen überspannten und perversen Opern die Volksseele vergiftete. An dem von ihm geleiteten Institut unterrichtete der vom Kaufmann zur Musik hinübergewechselte Jude Arnold Schönberg, der in seiner Musik alle Gesetze funktionsharmonischer Logik sowie alle Gestaltungsprinzipien leugnete. Auf den Lehrstühlen deutscher Universitäten saßen rassefremde Professoren und entdeckten „grundsätzliche Parallelen zwischen mittelalterlicher und moderner Musik". Ihre „Theorien" wurden durch eine planmäßig betriebene Propaganda in der Asphaltpresse unterstützt. Insbesondere war es der Jude Paul Bekker, der die deutsche Musikkultur mit seinem Frankfurter Pesthauch zu unterhöhlen verstand. Ihm zur Seite sekundierte der Berliner Jude Adolf Weißmann. „Moderne Kammermusikfeste" brachten die irrsinnigsten, aber auch naivsten Produktionen der Juden und Judenbastarde Sekles, Schönberg, Weill, Krenek, Gál, Milhaud, Lichtenstein, Korngold, Deutsch, Wolff, Mahler usw. Um den deutschen Hörer irrezuführen, wurden geschickt Richard Strauß und Hans Pfitzner in die Vortragsfolge eingeschmuggelt. Wer diese „Neutöner" ablehnte, galt als ungebildet, reaktionär und unmusikalisch. Eine feile Journaille gab in den „Fachblättern" des „Anbruch" und des „Melos" die notwendigen „Erläuterungen" dieser Machwerke. An Dirigentenpulten standen vor deutschen Orchestern die jüdischen Kapellmeister Bruno Walter Schlesinger, Klemperer, B. Lewy, W. Wolff, Rosenstock u. a. m. Von den vielen, vielen jüdischen Sängern und Sängerinnen auf Bühne, Konzertpodium sowie von den Instrumentalvirtuosen ganz zu schweigen.

Der Kampf gegen die jüdische Herrschaft auf allen Gebieten der Kultur wurde in vollem

Verantwortungsbewußtsein und in voller Erkenntnis der Schwere aufgenommen aus der Erkenntnis heraus, daß gerade das Judentum die furchtbarsten Vergiftungen im Kunst- und Kulturleben hervorgerufen hatte. Alfred Rosenberg, der Schirmherr der NS.-Kulturgemeinde, gab 1935 nochmals folgenden Leitsatz heraus: „Wir müssen uns als gesamte Bewegung hier nochmals zu den Ausführungen des Führers in Nürnberg im Jahre 1933 und 1934 bekennen, daß die Kunst eine heilige Angelegenheit des deutschen Volkes sei, daß wir die Pflicht haben, sie als revolutionäre und weltanschauliche Bewegung mit allen Mitteln zu fördern, und daß deshalb die Führer des Verfalls niemals und unter keinen Umständen die Bannerträger unserer Zeit sein dürfen. Denn entweder haben sie damals gelogen oder heute; in beiden Fällen sieht sich die nationalsozialistische Bewegung nicht in der Lage, sie als die ihrigen anzuerkennen."

Demzufolge war die vornehmste Aufgabe dieser Kulturorganisation, die von dem bisher jüdischen Kunstbetrieb verschütteten Kraftströme wieder planmäßig freizulegen und aufzufangen, die Kunst wieder auf die einfachen Werte des Blutes und der Rassenseele und des deutschen Geistes zurückzuführen, d. h. sie weltanschaulich auszurichten.

Nachdem diese erste Etappe des Vormarsches erreicht war, galt es, das Volk wieder an die Kunst heranzuführen; denn „Arbeit und Kunst gehören zusammen. Sie kommen aus einer Wurzel: der Rasse. Wir begreifen die Sehnsucht des Arbeitenden nach Kunst und Kultur. Wir haben dem deutschen Arbeiter die Theater und Kunsttempel erschlossen" (Dr. Robert Ley).

Tausende von Künstlern fanden dadurch wieder Arbeitsmöglichkeiten. Hand in Hand damit ging eine Säuberung des Spielplanes; nachdem so langsam der Kulturwille des Volkes wieder aktiviert worden war, war nun die Bahn frei für den Durchbruch des neuen deutschen Kulturgedankens und aller seiner schöpferischen Leistungen.
Es galt nun aber nicht nur, das alte Erbe überlieferten Kunst- und Kulturgutes zu hegen und zu pflegen, sondern darüber hinaus die neue arteigene Kunst zu fördern. Es konnte nicht Aufgabe einer nationalsozialistischen Kulturorganisation sein, lediglich alte Kunstwerke zu verbreiten und zu pflegen, vielmehr mußte gerade sie selbst Anregungen zu künstlerischem Schaffen geben. Dies ist in ihrer Mission begründet: einmal als Trägerin der Kulturpflege, dann als Sprecherin aller Kunstaufnehmenden.

Die Förderung zeitgenössischen Kunstschaffens konnte auf dreierlei Art erfolgen:

1. durch Preisausschreiben,
2. durch direkte Auftragserteilung,
3. durch nachträgliche Anerkennung und Belobigung einer Kunstarbeit, die auf Grund der in ihr zum Ausdruck kommenden Kunst- und Weltanschauung sich dieses Verdienst erworben hatte.

So wurde den Komponisten Rudolf Wagner-Régeny und Julius Weismann von der Amtsleitung der NS.-Kulturgemeinde der Auftrag zur Schaffung einer Musik zum „Sommernachtstraum" erteilt, um den Juden Mendelssohn aus seiner Vormachtstellung abzulösen. Weiterhin zeigen Namen wie Albert Jung, Ludwig Maurick, Hansheinrich

Dransmann, Heinz Schubert, Herbert Brust, Eberhard-Ludwig Wittmer, Wolfgang Zeller, Josef Ingenbrand u. a., daß Begabungen gefördert wurden, die zu Recht die Anerkennung verdienten. Für seine „Sinfonie der Arbeit" nach dem Text von Jürgen Nierentz erhielt der schwäbische Komponist Hugo Herrmann den Preis der Deutschen Arbeitsfront. Darüber hinaus ist eine Vielzahl kompositorischer Werke aus allen Gebieten des Musikschaffens von den Sachbearbeitern der Musikabteilungen sowohl der NS.-Kulturgemeinde als auch des Amtes Feierabend der NS.-Gemeinschaft Kraft durch Freude geprüft worden. Die Komponisten fanden dabei verständnisvolle Unterstützung und Rat, ja konnten in vielen Fällen sogar Verleger vermittelt bekommen.

Was allein durch die Vermittlungsstellen dieser beiden Organisationen an nachschaffenden Künstlern betreut und im Rahmen ihrer Veranstaltungen herausgestellt wurde, zeigt den schroffen Wandel gegenüber der Systemzeit, da alle diese künstlerischen Kräfte brach lagen oder zum mindesten nur unter entwürdigenden Umständen zum Einsatz gelangten. „Aber", so führte Reichsorganisationsleiter Dr. Robert Ley einmal aus, „unser Sozialismus ist kein Mitleid, wir wollen uns auch nicht den Himmel damit verdienen. Unser Sozialismus ist keine Wohlfahrtseinrichtung. Wir tun das alles nicht, um dem einzelnen Menschen zu gefallen. Wenn wir den einzelnen Menschen in der Berufserziehung bilden, wenn wir ihn mit ‚Kraft durch Freude' durch das Land fahren lassen, wenn wir die Kunst an ihn heranbringen, wenn wir für saubere Wohnungen, für saubere Werke, wenn wir für sein Alter, für Krankheit, für Unfall Vorsorge treffen, dann tun wir das nicht dem einzelnen Menschen zuliebe, sondern wir tun es, weil wir diese Menschen brauchen, weil sie für unser Volk unentbehrlich sind, weil sich aus dem Wohlergehen des einzelnen Menschen das Wohlergehen der ganzen Nation zusammensetzt, weil aus der Kraft des einzelnen Menschen sich die Kraft der Gesamtnation addiert."

Dies aber erfordert den Zusammenschluß aller wirksamen Kräfte. Aus diesem Grunde entschlossen sich auch die Reichsleiter Parteigenossen Dr. Ley und Rosenberg, die NS.-Kulturgemeinde und die Ämter Feierabend und Deutsches Volksbildungswerk im Rahmen der NS.-Gemeinschaft Kraft durch Freude zu vereinigen. Mit der Vereinigung der für die gesamte Kulturarbeit maßgebenden Ämter war ein Instrument geschaffen von bisher nie dagewesener Größe und Schlagkraft. Diese so gewaltig gewordene, in Millionen Volksgenossen lebendige Organisation schöpft ihre stärkste Kraft aus der Freude und der ehrlichen Aufgeschlossenheit und Anteilnahme des deutschen Menschen. Wir wissen wohl, daß sich die geleistete Kulturarbeit nicht in nüchternen Zahlen ausdrücken läßt, aber wir wollen doch darauf hinweisen, daß allein in Berlin durch die Besucherringe der NS.-Kulturgemeinde allein 707 000 Mitglieder Eingang in Theater und Konzerte gefunden haben.

Über den Besuch einiger Berliner Theater mögen einige Zahlen Auskunft geben:

Theater	Volksgenossen
Theater des Volkes	738 988
Volksoper und Theater des Westens	360 874

Theater	Volksgenossen
Theater im Admiralspalast	383 613
Komische Oper	167 646
Theater am Schiffbauerdamm	125 884
Lessing-Theater	119 206
Rose-Theater	87 873
Deutsches Opernhaus	43 837

Diese Zahlen zeigen, daß es notwendig sein wird, will man die künstlerischen Bedürfnisse der in der NS.-Gemeinschaft Kraft durch Freude organisierten Volksgenossen zufriedenstellen, noch einige Theater zu bauen; denn die große Abonnentenzahl der Staatsoper, des Deutschen Opernhauses und der Staatstheater ermöglicht es nicht mehr, den Kartenbedarf voll zu decken.

Einem Bericht des Gauwartes Günther Adam entnehmen wir: „Am 21. Juni 1937 lud der Preußische Ministerpräsident Parteigenosse Hermann Göring etwa 3500 Berliner Arbeiter zum Besuch der drei Staatstheater ein. Die Einladung wurde den Arbeitskameraden in den Betrieben direkt an ihren Arbeitsplätzen übermittelt und löste große Freude aus."

Unerhörtes und Einmaliges ist geleistet worden; aber wie oft wurde all das schnell und oberflächlich als selbstverständlich betrachtet und leider auch vergessen. Man muß sich einmal in aller Eindringlichkeit vergegenwärtigen, wie groß und umfassend die Aufgabe war, wieviel Schwierigkeiten überwunden werden mußten, das abgesteckte Ziel zu erreichen. Nicht selten stieß man auf offene oder versteckte Ablehnung, manchmal auf Unglauben und Zweifel. Es gab Menschen, die es einfach nicht fassen konnten, daß Kultur, Kunst, Wissenschaft, schöngeistige Werte, überhaupt künstlerisches Erleben dem arbeitenden Volksgenossen Inhalt und Genuß der Freizeit sein sollte. Kunst war für sie das einseitige Privileg auf der Seite von Bildung und Besitz. Alle diese im materialistisch-marxistischen Denken verhafteten Bildungslakaien konnten sich Kunst und Kultur nur als eine in Geld meßbare Größe vorstellen. Die herrliche Entwicklung, die diese beiden vereinigten Kulturämter der NS.-Kulturgemeinde und der NS.-Gemeinschaft Kraft durch Freude genommen haben, hat alle Zweifler und Nörgler widerlegt. Sie wollten „aus uns einen Gartenlaubenverein machen, mit Kraft durch Freude, ein wenig Musik, ein bißchen Tanz und Betriebsgemeinschaftsfeiern bei guten oder auch schlechten Zigarren nach dem Muster von einst, wo Patriarchen in liberal-bürgerlicher Humanität die Arbeiter mit Freibier vernebelten und die Arbeiter noch ‚danke schön' dafür sagen mußten" (Dr. Robert Ley). Von allem Anfang an hat sich aber der Reichsorganisationsleiter gegen eine derartige Verschiebung des Begriffes verwahrt und ganz unmißverständlich und eindeutig erklärt: „Kraft durch Freude ist kein organisierter Vergnügungsverein, sondern die Mobilisierung von seelischen Kräften."

Diese seelischen Kräfte sind im ganzen Deutschen Reich mobilisiert worden, und der Ruf zur Sammlung hat den aktivsten Widerhall geweckt.

Richtunggebend für die weitere Kulturarbeit wurde das Wort des Führers: „Es ist die erste große Aufgabe des neuen Dritten Reiches, daß es die kulturellen Werke der Ver-

gangenheit sorgfältig pflegt und sie der breiten Masse unseres Volkes zu vermitteln versucht. Und auch dies mit Verständnis, großzügig und vernünftig. Denn es ist ganz klar, daß der von des Tages Arbeit oder von vielen Sorgen gequälte Mann nicht immer fähig ist, am Abend schwerste künstlerische Probleme aufzunehmen und sich mit ihnen ins Bett zu legen. Wer mit Sorgen kämpfen muß, braucht das Lachen notwendiger, als wer vom Leben nur angelächelt wird. Es soll daher das Theater nicht nur der ernsten, sondern auch der heiteren Muse dienen. Und sicherlich wird nur ein gewisser Prozentsatz jener, für die eine gute Operette noch ein wahres Kunstwerk ist, das Verständnis zur letzten großen Oper finden. Allein, dies schadet nicht nur nichts, sondern es ist dies gut. Das Entscheidende bleibt nur, daß wir uns bemühen, unser Volk wieder auf diesen Weg über die Freude und Schönheit wenn möglich zum Erhabenen führen.

Und es ist nicht der Beweis für die Unwürdigkeit eines Volkes, wenn es außer nach Brot auch nach Spielen ruft. Es würde im Gegenteil vielmehr der Beweis für die Minderwertigkeit des Menschen sein, wenn er allein in Speise und Trank ausschließlich die Aufgabe und das Ziel seines Lebens sähe.

Ob und inwieweit es uns gelungen ist, im deutschen Volk die Freude am Theater und damit an der Dichtung und an der Musik zu heben, kann jeder einzelne leicht selbst feststellen. Es ist hier seit dem Jahre 1933 eine Wende eingetreten, die ebenfalls eine Revolution bedeutet. Nicht umsonst ist eine der größten Organisationen aller Zeiten ins Leben gerufen worden mit dem schönen Ziel, durch Freude dem Menschen Kraft zur Lebensbehauptung zu geben, sie zu lehren, das Leben in seiner Härte mannhaft zu ertragen, aber auch nach seinem Glück mit Freude zu greifen."

Die Vereinbarung der NS.-Gemeinschaft Kraft durch Freude mit dem Deutschen Gemeindetag brachte eine grundlegende Neuordnung der gesamten und örtlichen Kunstpflege. Es ist gerade die Eigenart und Einzigartigkeit, daß im Reich jede deutsche Gemeinde ein selbständiges kulturelles Leben und eine kulturelle Pflegestätte hat.

Der Wiederaufbau einer rassebedingten, arteigenen Kultur konnte unter der nationalsozialistischen Führung von zwei Seiten angesteuert werden: einmal in der großen, alle künstlerisch und kulturell aufgeschlossenen Kräfte umspannenden Kulturorganisation, dann aber auch durch die Staatsführung selbst sowie durch die Selbstverwaltungskörperschaften der Gemeinden.

Auf dreifache Weise wird der Theaterbesuch durch die NS.-Gemeinschaft Kraft durch Freude organisiert:

1. eine Reihe von Veranstaltungen wird zu Einheitsmietpreisen für die in Theaterringen organisierten Mitglieder abgenommen. Das bedeutet nicht nur eine idelle, sondern auch eine wirtschaftliche Hauptstütze des Theaters.
2. Regelmäßige Großabnahme verbilligter Einzelkarten, die dazu dienen, auch jenen Volksgenossen den Theaterbesuch zu ermöglichen, die sich aus entsprechenden Gründen nicht zu einer regelmäßigen Besuchsverpflichtung entschließen können.

3. Abschluß fester Platzmieten, die zwar im allgemeinen den Theatern vorbehalten bleiben sollen, aber aus Zweckmäßigkeitsgründen besser von der Kulturorganisation durchgeführt werden.

Jene deutschen Städte und Orte, die kein eigenes Theater haben, werden von Wandertheatern bespielt. Auf diese Weise werden so den Volksgenossen die hohen Werte des deutschen Schauspiels und des Opernschaffens vermittelt. Die entscheidende Bedeutung der NS.-Gemeinschaft Kraft durch Freude für das Bestehen und die Arbeit der Wanderbühnen zusammen mit den Abstechervorführungen der stehenden Theater ist so augenscheinlich, daß sie nicht besonders unterstrichen zu werden brauchen.

Von unschätzbarem kulturellen Wert ist die vom Führer selbst ins Leben gerufene Institution des Nationalsozialistischen Reichssinfonieorchesters, das unter der Leitung von Kultursenator und Generalmusikdirektor Franz Adam steht. Dieses Orchester hat in Tausenden von Konzerten Millionen deutscher Hörer entzückt. Es hat seine ideelle und wirtschaftliche Verankerung in der NS.-Gemeinschaft Kraft durch Freude, die damit die örtliche Kunstpflege sichert. Diese Sicherung wird weiterhin ausgedehnt auf alle jene Kulturorchester in Stadt und Land, deren Bestand hinwiederum gewährleistet wird durch Übernahme aller oder eines Teiles von Konzerten oder einer garantierten Eintrittskartenzahl.

Das alles aber zeigt, daß die große, einzigartige Kulturorganisation der NS.-Gemeinschaft Kraft durch Freude die tragfähige Grundlage bildet für das gesamte deutsche Kulturleben.

Allein damit sind die Aufgaben im deutschen Kunstleben nicht erschöpft. Es gilt hier insbesondere noch die Aufmerksamkeit zu lenken auf die soziale Großtat des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda Dr. Josef Goebbels mit der Schaffung des „Künstlerdankes" und der Altershilfe für die Künstler. Es ist weiterhin das ungeschmälerte große Verdienst dieses Mannes, die deutsche Kultur dem gesamten deutschen Volk ohne Rücksicht auf Einkommen und Vermögen nahegebracht zu haben mit der Schaffung des Volksempfängers und der Organisation des deutschen Rundfunks überhaupt.

Was hier an Leistungen und Erfolgen aus dem gewaltigen kulturellen Aufbauwerk der vergangenen fünf Jahre aufgestellt wurde, ist nur ein kleiner Ausschnitt aus dem Gesamtaufstieg des deutschen Volkes. Im Kunstleben ist wieder Sauberkeit und infolgedessen Überzeugungskraft eingekehrt. Der Künstler schöpft wieder aus dem unversiegbaren Quell völkischer Kraft und erzeugt Werte des Geistes, wie sie der deutsche Genius sich und der gesamten Kulturwelt in vergangenen Jahrhunderten geschenkt hat.

Das aber verdanken wir alles dem Führer. Deutschland aber wird leben, weil wir Adolf Hitler haben!

Der Musikstudent im Ringen um die völkische Musikkultur

Von Rolf Schroth, München

Soldatentum und Kultur

Die deutsche Revolution steht im krassen Gegensatz zu dem rationalen-internationalen Revolutionstyp, der im Menschen nur einen einseitigen Träger des Geistes, der Vernunft, erblickt und alle naturhaften, lebendigen Bindungen zu Volkstum und Rasse, Blut und Erde leugnet, die daraus entspringenden Kräfte zerstört und damit das Leben des Volkes gefährdet. Die klassische Ausprägung dieser Art Revolution ist die französische Revolution, die heute in den Wahnsinnsideen des Bolschewismus weiterrast. Die deutsche Revolution aber erfüllt das Sehnen jahrhundertealten Ringens des deutschen Volkes, das bereits in der germanischen Spätgeschichte, im Kampfe Widukinds, im Mittelalter und in der deutschen Frührenaissance in den Ideen der Mystik, in der ganzen Sturm- und Drangzeit, im Entstehen der Reiche eines Friedrich des Großen und eines Bismarck seine Ansätze fand, das in seinem immerwährenden ruhelosen Suchen die Sehnsucht der deutschen Seele nach ihrer mythischen Heimat bedeutete und heute in dem Werden des neuen Reiches seiner Vollendung entgegengehen will.
In dem Kampfe um den deutschen Menschen soll uns die Wahrung der Dreieinheit von Körper, Geist und Seele durch körperliche Ertüchtigung, geistige Erziehung, weltanschauliche Schulung, durch musische Übung und sittliche Erziehung den politischen Soldaten formen und in Überwindung alles einseitigen Körper- und Militaristentums alles Nur-Geistes- und -Ästhetentums in Vereinigung von echtem Preußentum und wahrem innerem Reich das politische Soldatentum unseres Reiches gebären. Aus der militaristischen Übung allein wird dieser soldatische Geist nicht geschaffen werden. Politisches Soldatentum erfährt seine Vollendung erst im Geistigen und Seelischen. Gerade im politischen Soldaten muß ein echter Geist und eine starke Seele leben. Um die Erfassung, Prägung und Führung der Seele des deutschen Menschen geht heute vorwiegend der Kampf. Wollen wir sie nach unserer Art klar und fest, innerlich reich und groß gestalten, damit aus ihr edle und starke Kräfte des Aufbaues und Widerstandes erwachsen, ehe sie sich in bangen Stunden würdelos verliert oder von fremder Art ihre Prägung erfährt! Es geht bei der Erziehung des deutschen Menschen um die Einheit von Zucht und Ordnung, von großer innerer Weite und Tiefe. Keines kann ohne das andere bestehen. Das eine würde in Verkrampfung erstarren, das andere sich in Verweichlichung auflösen. Jedes allein für sich ergibt Verzerrungen und beider Einheit das starke Leben unseres Soldatentums.

Volk und Kunst

In der Kunst sieht der Führer die politische „Lebensmacht des Volkes" und die „stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes". Damit wird die Kunst als „formgewordene Welt-

anschauung und gestaltete Rassenseele" mit ihrer inneren Haltung mitten in die Erziehung und Lebensordnung des deutschen Volkes als gestaltende Kraft hineingestellt. Um diese hehre Verpflichtung, die die Kunst dem Volke gegenüber trägt, wahrzumachen, stehen noch schwere und herrliche Aufgaben für Kunst und Künstler bevor. Harte Forderungen haben sie zu erfüllen, um echte Kunst so stark in das Leben des Volkes zu stellen, daß sie als eine „politische Lebensmacht" lebendig im Volke wirkt, so daß sie wahrhaftig die „stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes", der ewige Halt für das Volk in allen Stunden der Not und der Freude ist.

Wenn wir gemäß diesen Forderungen das heutige wahrhafte Wirken der Musik im Leben des Volkes betrachten, so wissen wir, welch große Aufgaben uns noch trotz all der herrlichen Ansätze bevorstehen. Wir stehen am Anfang der Entfaltung unserer großen Musikkultur im ganzen Volke, indem wir das Volk über seine echten Quellen an die großen Werke führen. Wir erstreben eine organische Musikkulturarbeit am ganzen Volke, die beim technisch einfachen, aber innerlich wertvollen Liede beginnt und bei den höchsten Offenbarungen unserer Kunst endet. Bei dieser Aufbauarbeit muß jeder an seinem Platz mithelfen, um das Volk von Jugend an auf einem gesunden und möglichen Weg an die Kunst zu führen. Dabei gilt es schrittweise vorzugehen und alle Werke, wenn sie technisch noch so einfach, dafür aber innerlich wertvoll sind, für die ganze Entwicklung genau so hoch zu schätzen wie gleichzeitig alle Elemente, die in dieser Entwicklung schädigend und vergiftend wirken, erbarmungslos zu vernichten. Denn der Weg von einem schlichten, lebendigen Volkslied oder neuem Bekenntnislied führt folgerichtig zum Erleben eines Mozart, Beethoven oder Bach; aber von verseuchten Schlagersongs zu unseren hohen Meistern gibt es keine Überbrückung.

Volk und Künstler

Wir suchen den jungen Künstler, der in dieser großen Gemeinschaft steht, weil er für sie schaffen und von ihr verstanden werden will. Das bedeutet nicht, daß unsere Künstler nicht mehr die stillen Stunden der einsamen Abgeschiedenheit zum großen Schaffen brauchten; sie sollen sich nur nicht darin verlieren und sich nicht vom Lebenskampf unseres Volkes absondern. Wir nehmen auch gar nicht an, daß in unseren Gemeinschaftslagern die Menschen zu schaffenden Künstlern geformt werden, wohl aber wissen wir, daß hier unsere jungen Künstler inmitten dieser lebensnahen Gemeinschaft ihre Aufgaben erkennen und auf Grund ihrer Begnadung dem Volke Werke schenken werden, die dem Kämpfen, Suchen und Sehnen des Volkes Stärke und Erbauung bedeuten. Damit wird gleichzeitig verhindert werden, daß dem Volke seine großen Begabungen durch unechte Beeinflussung und artfremde Verbildung verlorengehen, wie es die vergangene Zeit geschehen lassen hat. Darüber hinaus wird es die letzte und höchste Aufgabe sein, unsere Künstler, Dichter, Baumeister und Musiker zu so starken und echten Nationalsozialisten im Innersten ihres Seins und Fühlens werden zu lassen, daß sie aus sich heraus, aus eigenem Drang und Sehnen eine Kunst und Kultur gebären, die unserer Weltanschauung entspricht und dann eine nationalsozialistische sein wird.

Forderung an den Musikstudenten

Der Musikstudent als einer der zukünftigen Vermittler und Träger der Musikkultur muß diese gesamten Fragen und Aufgaben der kulturellen Erziehung unsers Volkes verspürt, erlebt und selbst erprobt haben, um später in seinem Beruf, an welcher Stelle er auch stehen mag, diese Aufgaben zu erkennen und ihnen gewachsen zu sein. Deshalb stellen wir den Musikstudenten mitten in die Musikarbeit des Volkes und der Bewegung, damit er hier die großen Aufgaben sehen lernt, in dieser lebendigen Musikarbeit die neue Fragestellung erlebt und gleichzeitig sein Können dieser Arbeit in der richtigen Form zur Verfügung stellt. Damit geben wir der Hochschule durch diese Fragestellung aus dem Leben neuen Auftrieb und verhüten gleichzeitig ein Abgleiten der in Volk und Bewegung lebenden Laienmusikarbeit ins Dilettantische. Wir predigen damit für die Hochschule nicht eine Herabwürdigung ihrer hohen Leistungsforderungen, die für unsere Arbeit Bedingung sind, bannen jedoch alles einseitig übertriebene Spezialistentum, das die ersten notwendigen Voraussetzungen einer organischen Kultur im Volke übersieht und damit das Leben der Kultur gefährdet. Es ist ernste Pflicht jedes Musikstudenten und jedes Musikfachmannes, die Wichtigkeit dieser Fragen zu erkennen und durch seinen Einsatz in der Kulturarbeit am Volke die unheilvolle Kluft zwischen Musik und Volk zu überbrücken und mit aller Kraft die Arbeit der Musikhochschule in diese Aufgabe mit einzubauen; wie es ebenso Pflicht jedes einzelnen ist, der in der Musikarbeit in Volk und Bewegung steht, mit größter Verantwortung nur innerlich wertvollste, sauberste und gekonnte Musikarbeit zu treiben, um von da aus eine Weiterführung zu höchstem Kunsterleben zu ermöglichen.

Um die Musik so in das Leben des Volkes zu stellen und das Volk auf organischem Wege über ein wahres Musikerleben zur Musik zu führen, brauchen wir Musikstudenten, die diesen Aufgaben leistungs- und haltungsmäßig gewachsen sind. So suchen wir in erster Linie nicht vereinsamte Virtuosen — ohne dabei die Notwendigkeit des stillen Erarbeitens großer Leistungen zu übersehen —, sondern tüchtige Musikerzieher, die uns in dieser geradezu lebenswichtigen Aufgabe helfen können. Es geht jedenfalls nicht, daß der gescheitere Virtuose sich zum Musikerzieher herabläßt, sondern für diese grundsätzlichen Aufgaben sind uns die besten Kerle unter unseren Musikern gerade gut genug. Wir brauchen Musiker, die nicht mehr nur in Klängen leben, sondern die das Leben klingen machen, die nicht abseits vom Schicksal des Volkes stehen und das offenbaren, was sie als Unverstandene leiden, sondern was das Volk in seinem Schicksal leidet.

So verstehen wir auch die Worte Alfred Rosenbergs und vollziehen nach diesem Grundsatz unsere Arbeit: „Musik ist uns so viel wert, wie sie Ausdruck und Dienerin des gesamtvölkischen Lebens unserer Nation ist."

„Kameradschafts- und Facherziehungsarbeit"

Unter dieser Zielvorstellung versuchen wir nun, auf unserem studentischen Arbeitsboden innerhalb unserer Kameradschafts- und Facherziehungsarbeit und in den Lagern unsere Musikstudenten zu Menschen zu erziehen, die diesen Aufgaben gewachsen sind.

Dazu verhelfen theoretische und praktische Arbeitsgemeinschaften, praktischer musikalischer Einsatz, einzelne Gaumusiklager und jährlich ein großes Reichsmusiklager, von denen das erste im Jahre 1935 auf dem Ludwigstein, das zweite 1936 auf dem Wuhrberg in Pommern und das dritte 1937 auf der Freusburg Musikstudenten und -studentinnen aller deutschen Musikschulen und Musikwissenschaftler aller Universitäten des Reiches mit führenden Männern aus Staat und Bewegung aus unserem Arbeitsgebiet zu gemeinsamer Arbeit unter Berücksichtigung aller möglichen Formen des Arbeitseinsatzes erfaßte. Auch im alljährlichen Reichsberufswettkampf der deutschen Studenten führen wir unsere Musikstudenten in Arbeitsgemeinschaften in Form von Wettkampfgruppen diesen Fragestellungen zu.

Reichsberufswettkampfarbeiten der Musik

Wie in der gesamten Facherziehungsarbeit und damit auch in den RBWK.-Arbeiten der Sparte Musik gilt es, die Bedeutung der Musik in der Gestaltung der Lebensordnung des deutschen Menschen zu erkennen und Formen zu schaffen und in vorbildlicher Weise in die Tat umzusetzen, die die Musik im Volke lebendig werden lassen und das Volk auf organischem Wege zu echtem Musik- und Feiererleben führen. Daher heißt das Rahmenthema: „Die Musik und Feier in der Gestaltung der Lebensordnung des deutschen Menschen" und der Leitsatz: „Das Lied ist Angelpunkt der deutschen Musik und Musikwissenschaft." Deshalb haben auch die musikwissenschaftlichen Arbeiten zum Gesamtthema: „Das deutsche Volkslied als geschichtliches Zeugnis, als musikalischer Grundstoff und als Lebensäußerung von Landschaft und Rasse." Ausgangspunkt der Musikarbeit im RBWK. sind die Fragestellung „Musik und Volk" und die praktischen Erfahrungen in der Musikarbeit in Volk und Bewegung und von da ausgehend die praktische Musik-, Sing-, Sprech- und Feiergestaltungsarbeit innerhalb der Mannschaften und Wettkampfgruppen, die notwendige Voraussetzungen für schöpferische Einzelleistungen sind. Die Einzelleistungen sollen dann die Formen darstellen, die Musik in das Leben des Volkes stellen und das Volk zu echtem Musik- und Feiererleben führen. Solche Formen sind Lieder und Feiern für den Tages- und Jahreslauf, Gebrauchslieder, Lieder im geselligen Kreis, lustige Lieder für den Kameradschaftsabend, Marschlieder, Feier- und Bekenntnislieder, Liedkantaten, die durch ihre urwüchsige Kraft, durch Einheit von Wort und Melodie und durch klare, einfache Linienführung stark genug sind, das minderwertige Liedmaterial zu verdrängen, und Feiern, die große Besinnung und Verpflichtung darzustellen vermögen. Ferner geht es um die Schaffung von einfachen Volkschören mit erhabenen bekenntnismäßigen Texten, die den Einbau des Volksgesanges in kultische Feiern ermöglichen, um die Schaffung von schlichten Instrumentalsätzen zu Liedern, durch einrahmende und verbindende Instrumentalsätze, Schaffung von Liedkantaten und um die Schöpfung der großen Kantate, die sämtliche Formen, das einfache Lied, den Einzelsprecher, das chorische Sprechen, die verbindende und begleitende Instrumentalmusik und den gemeinsamen Volkschor in einem großen organischen Aufbau vereinigt. Weiter werden Formen der instrumentalen Spiel- und Unterhaltungsmusik gesucht. Diese Musik soll nicht Spiel- und Unterhaltungsmusik als

solche bleiben, sondern durch die Kraft ihrer musikalischen Substanz an jedem Punkt von der unbelasteten Unterhaltung bis zum Einbau in die Feier eingesetzt werden können. Auch die Gestaltung von Musiken zu neuen Tanzformen soll versucht werden, die den gesunden Bemühungen um eine neue deutsche Gesellschaftstanzform als Grundlage dienen können. Bei der Schaffung dieser Einzelwerke sollen nach Möglichkeit solche Stoffe bearbeitet werden, die uns heute fehlen. Darüber hinaus ist dem Schaffen von Einzelwerken auf kammermusikalischem oder rein orchestralem Gebiet keine Begrenzung auferlegt.

Unser Leistungsprinzip

Grundsätzlich geht es auch hier darum, über die Bildung von Mannschaften ein tiefes, in der Gemeinschaft geborenes musisches Erleben zu vermitteln und aus diesem Erleben in innerlich wertvollster Gestaltung und technisch vollendeter Form Werte und Werke zu schaffen, die unserem Musikleben not tun: das sind die tiefen Erlebniswerte der musischen Erziehung und die gediegenen Werke, die als Anfang in dem organischen Aufbau einer lebendigen Musikkultur im ganzen Volke unerläßlich sind. Gerade unsere Musikstudenten sollen diese Kräfte der musischen Erziehung und die Notwendigkeit aller technisch einfachen, aber innerlich wertvollen Musikformen, angefangen beim Volkslied bis zur neuen Feierkantate, in sich erlebt haben, die zwar nur Voraussetzung zu höchsten Musikwerken sind, dafür aber ein unerläßlicher Ansatz des lebendigen Werdens echter Musikkultur und damit gleichzeitig die einzig wirksame Waffe gegen alles Fremde und Minderwertige. Diese musischen Seelenkräfte sollen die Musikstudenten zu den höchsten Werken der Kunst begeistern und ihnen für ihre Arbeit eine Verpflichtung wachrufen, auch über die notwendige Erlernung aller Technik hinaus stets verantwortungsbewußte Träger deutscher Musik und wirkliche Gestalter am deutschen Menschen zu sein. Dabei wissen wir, daß in der Kunst stürmischer Elan allein ohne handwerkliches Können wie Feuerwerk verpufft; seelenlose Technik wiederum ist Leerlauf. Wir glauben aber eher, daß sich ein innerlich brennender Musiker im Sehnen nach höchster Leistung auch ein handwerkliches Können erwirbt, als daß jemals aus einem blutleeren, rein akrobatischen Techniker jener feurige Künder deutscher Seele und wahrhaftige Gestalter deutschen Menschentums wird. Die Verwirklichung eines technisch vollendeten künstlerischen Könnens war schon immer eine große Leistung der deutschen Musikschulen, die auch für uns selbstverständliche Forderung ist. Jedoch mangelte es stets an einem echten Erleben musischer Werte in der umfassenden Schau der Vielfalt der Musik und ihrer großen Aufgabe dem ganzen Volke gegenüber, wie auch unserem gesamten Musikleben eine Verankerung bis in die weitesten Lebensgebiete über die althergebrachten lokal umgrenzten Pflegestätten hinaus fehlte.

Sendung der Musikschule

Unter dieser Schau und angesichts der großen Aufgaben, die heute einem jungen Künstler in unserem Reiche erwachsen, ergeben sich naturgemäß Forderungen zur Neugestaltung der Musikschulausbildung, zumal bei den vorliegenden Erfahrungen und Erfolgen inner-

halb unserer Arbeit. Über die studentische Selbsterziehung hinaus muß der heutige Musikstudent vielmehr den totalen Erziehungsanforderungen unseres neuen Menschentums, des politischen Soldatentums, entsprechen. Auch von seiten der Hochschule muß über die reine Unterrichtsvermittlung hinaus Interesse bestehen, daß der Musikstudent eine Persönlichkeit mit tiefem Gemüt, umfassendem Wissen und körperlicher Geradheit ist, wenn er an seinem Volk Gestalter durch die Musik sein will. Über sein Spezialfach hinaus sollte er in allen Zweigen der Musik so stark verankert sein, daß er wirklich eine totale Schau aller musischen Kräfte in sich trägt, wie wir es in der studentischen Facherziehungsarbeit anstreben. Dazu müßte eine in den Anfangssemestern für alle verpflichtende allgemeine Ausbildung noch stärker folgende Fächer beachten, die teilweise völlig brachliegen: Volksliedkunde und -singen, genaue Kenntnis des deutschen Volksliedes nach Landschaft und Stammesart und der bestehenden Stilunterschiede der einzelnen Epochen, darauf fußend Melodielehre, Gemeinschaftssingen, Mannschafts- und chorisches Singen, ein- und mehrstimmige Sätze, darauf fußend Harmonielehre, praktische Literaturvermittlung mit anschließender Musikgeschichte, Erlernung des Führens singender Mannschaften und Chordirigierens, Gestaltung von offenen Singstunden und Aufbau von Fest- und Feiergestaltungen, Stimmpflege, instrumentales Zusammenspiel, dort ansetzend Orchesterdirigieren, Instrumenten- und Literaturkunde, Erweiterung der Instrumentenbeherrschung, vom Spezialinstrument evtl. auch auf entsprechende Volksmusikinstrumente, Körperertüchtigung, rhythmische Körperschulung, Sport- und Spielausbildung, Bewegungsgymnastik, Turn- und Tanzfragen.

Durch diese vielseitige Ausbildung meint der kurzsichtige Spezialist, er versäume kostbare Zeit für seine Hauptfachübung. Er weiß aber nicht, wie fördernd diese umfassende Schau seiner Ausbildung dient. Dabei kann durchaus manches überflüssige, ohne nachzuweisenden Erfolg geführte Fach wegfallen und ein größerer Kraftaufwand auf die Hauptfächer gelegt werden. Die ganze Ausbildung braucht eine stärkere Bindung zum Leben. Obwohl wir jedes engstirnige Spezialistentum als gefährlich erkannt haben, halten wir es nicht unbedingt für notwendig, daß z. B. ein Dirigierschüler der Opernschule von den hohen Anforderungen der Berufspraxis auf der Hochschule nur wenig erfährt.

Die Musikhochschule müßte als Ausbildungsstätte die Verbindung zwischen der Laienmusikarbeit im Volke und der höchsten Kunstleistung in den Konzertsälen darstellen. Sie hat auf der einen Seite das hohe fachmännische Können und auf der anderen den einsatzbereiten Elan der Jugend. Sie ist berufen, ein großes Stück Arbeit in der Überbrückung zwischen Volk und Musik, Volksmusik und Kunstmusik zu leisten zum Besten einer deutschen Musik. Um dies alles durchzuführen, brauchen wir jedoch auch eine neue Form der Hochschule, die diesen Ausbildungsforderungen und erweiterten Aufgabengebieten gerecht werden könnte. Eine Hochschule, die in entsprechender Lage neben Hörsälen und Seminaren ebenso Gemeinschafts- und Feierräume, Sportplätze, große Übungssäle und Mannschaftshäuser in sich vereinigt. Es muß uns gelingen, jene Grundsätze, die von einer gläubigen Jugend gemäß den Forderungen des Führers aufgestellt werden, in die Hohen Schulen der Musik hineinzutragen.

Ethos der Unterhaltungsmusik?

Von Hugo Herrmann, Stuttgart

Alle Kunst muß ihren tieferen Sinn und Ursprung haben, auch die Kunst der Unterhaltung. Heute ertönt der Ruf nach guter Unterhaltungsmusik an die Komponisten. Aber diese gehen langsam und ungern an solche Aufgaben, sie fühlen offenbar ein Gebiet, wo man zu leicht die Finger verbrennen kann: Eine schlechte Sinfonie zu schreiben wirkt sich im Ansehen innerhalb der Gesellschaft weniger schädlich aus als schlechtgelungene Unterhaltungsmusik. Hat nun ein Komponist den Mut, auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik etwas Brauchbares beizutragen (er befindet sich da nicht in schlechter Gesellschaft, Händel, Haydn, Mozart u. a. haben sich daran auch nicht geschämt), so wird er trotz neuerlicher Aufrufe immer noch schief angesehen, mißglückt ihm aber noch dazu der nicht leichte Sprung in dies ebenso dornen- wie erfolgreiche Land, dann hat er sein Ansehen vollends verloren. Also scheint es besser, man komponiert weiter weniger oder mehr gute ernste Musik, als man bemüht sich ernstlich um die Belebung und Vertiefung der Unterhaltungsmusik. — Der übliche Historizismus und Archaismus versagt außerdem auf diesem Gebiet; denn hier muß die Musik aus dem Erlebnis der Gegenwart und vornehmlich seinem neuen Brauchtum erwachsen. Hier muß man Vollblutmusiker sein und doch genau soviel können. Das Problem der neuen deutschen Unterhaltungsmusik ist in erster Linie Erziehung zur Wahrheit der Lebensgebarung. Der sofortige große Erfolg auf diesem Gebiet ist auf der Seichtigkeit und Unwahrheit immer garantiert. Der Erzieher arbeitet aber nicht mit Sensationen und dem Erfolg von heute, sondern mit der Durchdringung natürlicher Mittel zur allmählichen Reinigung. Auch die Unterhaltungsmusik erhebt Anspruch auf Sinn und Zweck.

Wenn wir heute die Als-ob-Musik, den zum Himmel schreienden Kitsch, zuerst einmal abziehen, so bleibt uns eigentlich ganz wenig, eine uns heute noch lebendig berührende Bewegungsmusik in guten Märschen und Walzern (größtenteils vom vorigen Jahrhundert). Neben einer sich langsam wiederbelebenden Volksmusik haben wir nur noch Operetten- und Opernfantasien und dann den undurchdringlichen, meist sinnlosen Wust von neuen Schlager- und Tanzmusiken. Das steht heute alles nebeneinander (die bunten Programme täglich im Rundfunk usw. motivieren, sich selbst und ihren eigenen Sinn parodierend, dieses Durcheinander von heterogenem Stilgemengsel als Unterhaltung). *Auch die Unterhaltung muß einen Sinn haben, und an ihrem Niveau erkannte man bis jetzt die Bildung einer Gesellschaft* (eines Volkes). Die Musikerziehung unseres Volkes hat nun in letzter Zeit mit schulmeisterlicher Geste der Entrüstung den Unsinn und Schund verdammt und hinausgeworfen und eine Askese angeordnet, die sogar die expressionslose Musik als Erziehungsideal in archaisierender Übung für zeitgemäß hielt. Man schwärmte von der „objektiven" Darstellung der Musik. Kein Wunder, daß beim Volk, vornehmlich auch der Jugend, von hinten wieder der Kitsch hereinschlüpfte und mit der Entschuldigung,

er sei ja nur zur Unterhaltung, sich sogar festsetzen kann. Der „Volksmusikerzieher" aber gibt sich mit derlei Dingen wieder einmal gar nicht ab, er schiebt diesen undankbaren Wust einfach weg mit der Entschuldigung, diese seichten Gebilde der Unterhaltung machen auf ihre Weise seelische Kräfte frei — und so gäbe es nun zweierlei Musik: 1. ernste, also streng schulmeisterlich von ihm befohlene und überwachte, und 2. freie, zum Gaudi und Rummel gemachte. Letztere gehe ihn nichts an. Da hat man also den „Teufel wieder mit Beelzebub" ausgetrieben. Die Kluft zwischen Musik und Musik, die man doch überwinden soll, haben wir wieder in neuer Form. Es gibt aber doch nur eine Musik, nämlich eine ehrliche, natürliche, echte und wahre, ganz gleich, wo sie dann lebt im Volke.

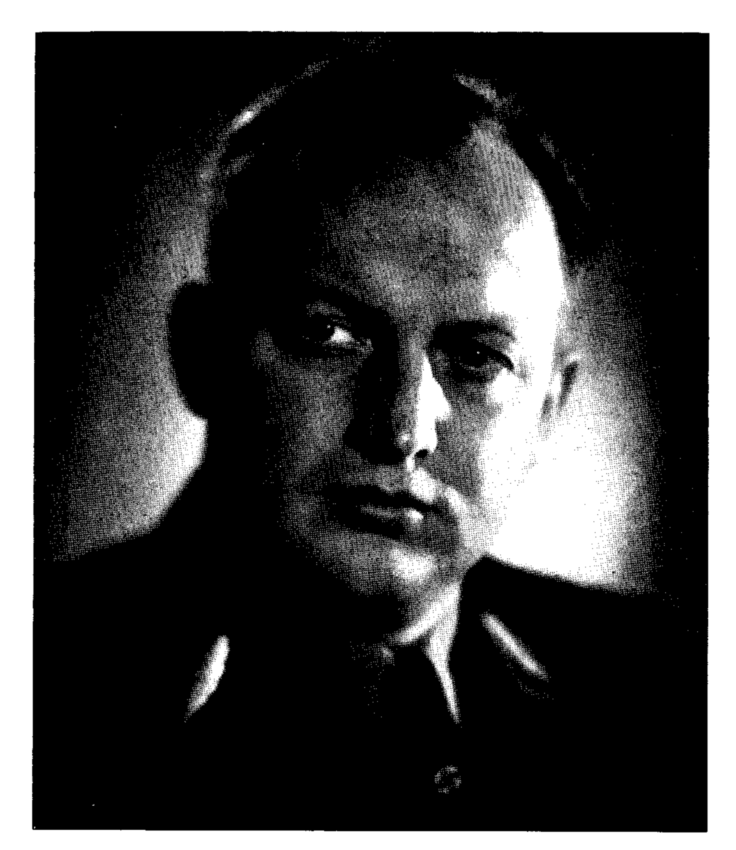
Für die Jugend muß eine solche Doppelhaltung verhängnisvoll sein, und man kann daher beobachten, wie einer noch eben brav Blockflötenstücke aus der Barockzeit abspielte, eine Stunde später in einem Kaffeehaus mit besonderem Vergnügen minderwertige Schlager zur Unterhaltung mitsingt. Man nennt das Entspannung. Die Frage nach einem tieferen Sinn der Unterhaltung findet man gänzlich abwegig.

Vor dreißig Jahren waren die deutschen Männerchöre vielfach in Seichtigkeit und unwahre musikalische Haltung veroberflächlicht, und noch heute wirft ihnen das die Jugend vor. Die Komponisten schämten sich, Männerchöre zu schreiben. Warum sind aber diese Zustände vorbei? Weil einige ehrliche Männer das Problem der Erziehung ernst nahmen und an die harte und nur zu oft nicht gleich erfolgreiche Arbeit in den Chören gingen. Bei diesen Männern war aber das Herz dabei, und sie schämten sich nicht, von ihren Berufskollegen vielfach belächelt zu werden, sie glaubten an den tiefen Sinn ihrer Arbeit, das machte sie beständig. Jetzt muß sich kein Komponist der Gegenwart mehr an Werken für Männerchöre schämen. Im Gegenteil, jeder wetteifert in der Befruchtung der deutschen Chorarbeit. Wir sehen auch daraus: Musikkultur ist nicht nur der ewig wiedererneuerte Bestand des wertvoll Gewordenen, sie ist auch das durch ihn und das Erlebnis der Zeit Werdende. An dem Wert des Musikbestandes unserer Zeit werden wir einst gemessen, nicht an der Zahl der soundso viel guten oder schlechten Aufführungen alter Musik. Auch die Unterhaltungsmusik gehört zum Musikbestand unserer Zeit.

Das einfältige Geschwätz, unser Volk liebe eben den Kitsch und wolle die Gaudi, muß zurückgewiesen werden. Nicht das Kind bestimmt die Nahrung, sondern die Mutter. So kann auch nur der Schaffende dem Volke die Nahrung bestimmen und geben, und er trägt die Verantwortung dafür. Für das Volk ist aber das Beste gut genug. Die neuesten Tatsachenberichte der nationalsozialistischen Besucherorganisationen beweisen diese These.

Wenn aber die Unterhaltungsmusik keine ernste Musik im üblichen Sinne sein kann, was muß sie dann sein, und was darf sie nicht sein?

Zwei Wesenheiten schlummern im Menschen und seiner Musik: der Sehnsucht Klang und des Spieles Bewegung. Die Unterhaltung ist Spiel, sinnvolles Spiel, wenn sie nicht zu oberflächlichem Geschwätz und verlogener Geste herabsinken soll. Erst die seichte Grundhaltung wertloser Unterhaltung



Reichsstudentenführer SS-Standartenführer Dr. Scheel

Kundgebung des NSD.-Studentenbundes auf dem Reichsparteitag 1937

170 Musikstudenten und -studentinnen tragen die „Erntekantate" von H. Spitta vor

Die drei Reichsmusiklager der Studentenführung



Erste Zusammenkunft am Hang des Ludwigsstein



Blick in das Werratal

I: **Jugendburg Ludwigsstein an der Werra.** 28. August bis 8. September 1935



Der letzte Fahnenappell



Die Arbeitsstätte: die neuerbaute Jugendherberge Wuhrberg

II: **Wuhrberg am Wuhrowsee in Pommern.** 16. bis 27. August 1936



Rundfunksendung



Proben des 65 Mann starken Orchesters und des Chores an der Kantate eines Lagerteilnehmers

III: **Freusburg an der Sieg.** 1. bis 10. August 1937

Alljährlich werden über 100 studentische Vertreter von allen Musikhochschulen und -fachschulen gemeinsam mit den musikwissenschaftlich Arbeitsgruppenleitern von den Universitäten in einem Lager zusammengefaßt. Die Leitung der drei Lager lag in Händen von Ko Schroth, dem für das Sachgebiet Musik verantwortlichen Abteilungsleiter der Reichsstudentenführung.

öffnete schon am Ende des vorigen Jahrhunderts Tür und Tor einer Verweichlichung und Verwässerung der einmal wertvollen Sentimentalität unserer Romantiker. Eine Verlogenheit des Gefühls machte sich immer breiter, sie verschloß rückwirkend den Weg zum Mysterium der deutschen Musik und zerstörte die Reinheit und Naivität echter Unterhaltung. Statt Unterhaltung, dem spielerischen Trieb im Volke, setzte solche „schmalzig triefende" Musik noch außerdem ein Pseudomysterium von individualistischer und triebhaft tierischer Haltung. Der natürliche Mensch aber verlangt nach einer spielerisch uns alle mitbewegenden Musik, der echten Unterhaltungsmusik. Eine wahre Musik kann entweder feierlich oder bewegt heiter in allen Varianten sein. Die feierliche Musik ist aber nicht Unterhaltung, sie ist nicht Spiel, sondern Ruhe und Schau, ein Verhalten im Erhabenen. Daher kann sie die Unterhaltung nur stören. Die gemachte Feierlichkeit dabei ist unwahr und unethisch, sie wirkt so lächerlich oder verderblich. Durch den Wert der erhabenen und feierlichen Musik wird aber der einer heiteren oder bewegt tänzerischen Musik nicht gemindert, im Gegenteil, sie ist eine sinnvolle und lebenswahre Ergänzung, die wir nicht missen können. Die Verbindung beider Wurzeln mit einer strahlenden Krone ist wenigen Meistern ganz geglückt und kann auch nur von wenigen im Volk ganz erlebt werden. Eine zu starke Betonung des Klanglichen und Vernachlässigung des Rhythmischen im vorigen Jahrhundert mußte zur Meinung unter den Komponisten führen, nur die feierlich ernste Musik sei die wahre, echte Kunst. Diese Anschauung ist falsch. Ihr gegenüber steht die heiter bewegte Musik — und darüber noch die beide vereinigende Erhabenheit einer Musik vom Range der Weltweisheit (siehe Mozart u. a.).

Der Komponierunterricht in den Musikschulen betrachtete das musikalische Leben zu sehr von den Schulstuben aus, anstatt vom Erlebnis der Wirklichkeit auszugehen und so aus den Forderungen eines neuen Brauchtums Musik emporwachsen zu lassen. Es wurden tüchtige Leute ausgebildet, die wohl viele verstaubte Werke von Bibliotheken durchblättert und nachgeahmt hatten, von der Musik im Leben, ihrem Werden und Wachsen da draußen jedoch kaum bewegt wurden. Solche Tonsetzer haben sich die eitle Anmaßung gepachtet, dem Erhabenen zu dienen, ohne die Gesellenzeit künstlerischen und erzieherischen Schaffens im Volke durchlaufen zu haben. Sie konnten, wenn man sie hörte, alles, doch weniger als ein gewöhnlicher Handwerker bei einer Gesellenprüfung von seinem Fach wissen muß. Über brennende Fragen des Berufes und ihres Handwerkes wurden sie ja auch vielfach nicht befragt, so begnügten sie sich mit meist auswendig gelernten abgedroschenen Phrasen über Musik und Kunst. Um eine gute Unterhaltungsmusik zu schreiben, muß man mindestens ebensoviel können wie wenn man ernste Musik schreibt. Bevor man Künstler ist, muß man zuerst einmal eine rechte handwerkliche Einstellung zur Kunst haben. Erhält ein Handwerker einen neuen Werkstoff, so müht er sich mit ihm ab, bis er ihn behandeln und sinnvoll verwerten kann. Neue Forderungen der Form aus dem Brauchtum unserer Zeit, neue Instrumente, neue Aufführungsmethoden aber werden vielfach beiseitegelegt von solchen Komponisten. Man hat aus den Biographien alter Meister nur gelernt, was sie fertigbrachten, wie das aber von ihnen errungen werden mußte, übergeht man. Die dringendste Arbeit

wird Unfähigen gerne überlassen, und wenn diese nichts fertigbringen, so spricht man von der erhabenen, heiligen Kunst, der man nur diene.
Auch über die ausführenden Musiker ist noch ein Wort zu sagen. Meist ist ihre Eitelkeit und oft auch Ungebildetheit (in Musikschulen wurden sie einseitig zu Virtuosen gedrillt) Ursache einer immer mehr verflachenden Art von Vortrag, und ist da und dort noch gute Musik, so wird sie von solchen Spielern auf die niedere und verlogene Ebene herabgedrückt. Auch der Kaffeehausmusiker ist Erzieher des Volkes. Seine ehrliche künstlerische Haltung wird dabei zum Rückgrat der, wenn auch unter schwerem Kampf, sich sinngemäß klärenden Unterhaltungsmusik wie seines ganzen Standes.
Wir leben im wiedergeborenen „olympischen Zeitalter". Heiterkeit quillt aus Bewegung und wird zum Tanz, zum Leben ohne Pose. Bewegungen verraten unsere Gesinnung und Haltung. Unehrliche Art lehnen wir ab. Lehnen wir sie doch endgültig auch in der unterhaltenden Musik ab! Diese hat heute mehr denn je eine dringlich große erzieherische Aufgabe im Volke. Neues Brauchtum unserer Zeit, unseres täglichen Lebens schreit nach neuer wertvoller, von Herzen kommender volkstümlicher Musik. Wo ist sie? —

Südslawische Volksmusik als Ausdruck südslawischer Volksgeschichte

Von Walther Wünsch, Berlin

Das südslawische Heldenlied zeigt in seiner Lebendigkeit eine reiche Form- und Melodiegestaltung und entspricht so seiner Volksgeschichte, die durch Jahrhunderte den verschiedensten kultur- und machtpolitischen Interessen unterlag. Das nie ermüdende Nationalbewußtsein der Südslawen besiegte jede artfremde Macht und erhielt durch Jahrhunderte eine Volkssprache, arteigene Kultur und Sitte. Im Volksliede der südslawischen Hirten, Bauern oder Städter klingt uns diese volksbewußte Haltung entgegen. Im folgenden soll gezeigt werden, wie diese Volksmusik innerhalb der Volksgeschichte zu einem wirksamen kulturpolitischen Ausdrucksmittel wurde. In dieser Volksmusik erkennen wir, wie der südslawische Mensch zu den verschiedenen Kulturen, die der Balkan erlebte, Stellung nahm. Erst nach eingehender Kenntnis balkanischen Schicksals kann der Volksliedforscher enggefaßte Studien vornehmen, und in einem weiteren Beitrag soll die südslawische Volksmusik durch eine reichhaltige Melodieangabe näher dargestellt werden[1]).
Durch drei Meere begrenzt, zieht sich der Balkanraum in seiner kontinentalen Einheit als mächtige Brücke vom Orient zum Okzident; fruchtbare Tiefebenen, durchströmt von

[1]) An volkskundlichen und geschichtlichen Werken wurden verwandt: Cvijc, Jovan: Balkansko poluostrvo i juznoslovenske zemlje, Zagreb 1922. Iliev, Atanas: Fizionimata na bulgarina i problemata za rodnoto, Bulgarska misul 1927. Gesemann, Gerhard: Der montenegrinische Mensch, Prag 1934. Janeff, Janko: Der Mythos auf dem Balkan, Berlin 1936.

den Wasseradern der Donau, Save, Morava und Struma, grenzen an schier endlose Waldgebirge und an die mächtige dinarische Alpenwelt. Diese Landschaft, die durch ihre Vielgestaltigkeit verwirrt, war seit uralten Zeiten Durchzugsland vieler Völkerwanderungen von Ost nach West und West nach Ost. Sie konnte den Orient mit dem Okzident verbinden oder in gefährliche Kämpfe verwickeln; dadurch wurde der Balkan zum Schicksalsraum europäischer Geschichte und Kultur. Der Mensch dieser Welt mußte durch Jahrhunderte die verschiedenen Kultur- und Machtherrschaften erleben. Er ließ sich aber nicht seiner inneren Freiheit berauben, sondern wurde zu jenem verwegenen Freiheitskämpfer im Südosten, der aus Naturverbundenheit und Rassebewußtsein gegen alle volksfremden Machtspekulationen östlicher und westlicher Welten kämpfte. Er verhinderte, daß eine artfremde Macht das gesamte Volkstum sozialethisch und biopolitisch völlig umwandeln konnte. Er bewahrte die Volkssprache, und aus den Reihen dieser Bergbauern und Freischarführer stammen die Könige, Dichter und Denker Südslawiens. Diese Männer der freien Berge gestalteten die balkanische Volksgeschichte, die sich nicht aus einem bunten Nebeneinander objektiver Tatsachen begreifen läßt, sondern nur aus dem Kampf gegen fremde Machtherrschaften und der Auseinandersetzung arteigenen Volkstums mit fremden Kulturen. Man muß erst diesen Menschen kennen, der in instinktmäßiger Abwehr jede Überfremdung bekämpfte — dann kann man weitere Urteile über die verschiedenen Kulturrestbestände fremder Welten abgeben. Goethe, Herder, Leopold von Ranke u. a. m. haben richtig in diesem verwegenen Bergmenschen den Inbegriff balkanischen Wesens erkannt. Wir dürfen nicht, wie leider noch manche Wissenschaftler, den Balkan und die Slawen im Südosten unter dem Kaleidoskop der vielen, einander fremden Kulturen sehen, sondern wir haben das Volksleben der Slawen in seinem Behauptungskampf zu verfolgen. Nicht das Augenscheinliche, sondern das Wesentliche ist wichtig.

Die Welt des volksgestaltenden Freiheitskämpfers ist das mächtige Balkangebirge. Es sind Waldwanderer, Hirten und Bauern der Hochalmen, deren naturfrohe Haltung keine beharrliche intensive Tätigkeit verträgt. Diese Heiducken und Heldensänger zogen sich in das Gebirge zurück, wenn der Balkan auf seinen Völkerstraßen neue Völker und Kulturen einließ, die dann ältere Kulturen in die unwirtlichen Berge zu verschieben drohten. Tief im Volkstum verwurzelt, unter der Gesetzmäßigkeit eines traditionsgebundenen Stamm- und Sippengefühles fallen sie in die Täler ein, wo Blutsverwandte als Rajas, Rechtlose, in einem Staatssystem ohne eigene Entfaltungsmöglichkeit leben müssen. In einem jahrhundertelangen Kampfe der Bergbewohner gegen das Leben im Tale entwickelte sich die südslawische Volksgeschichte als Tat der Selbsterhaltung. Eine Menschenauswahl altbalkanischer Stammesabkunft hat ihre eigene Weltordnung durchgesetzt. Der Kampf der Heiducken gewann politische Bedeutung: der Heiduck Kara Djordje ist der Ahne der südslawischen Königsdynastie; Vuk Stefanovic Karadzic, der die Volkssprache zur Schriftsprache erhob, der berühmteste Dichter der Gebirge, Petar Petrovic Njegos, Fürst von Montenegro, und viele andere stammen aus den Gebirgen Montenegros und der Herzegowina. Sie kamen aus den Felsenschluchten und Wäldern, wo das freiheitsfrohe Heiduckenepos inmitten einer heroischen Landschaft entstand und

noch heute zum Kampf gegen jedes Unrecht auffordert. Das Balkangebirge drückt den Geist dieser Volksgeschichte aus: es war Heimat und Tod aller Heiducken, und alle Woiwoden, Könige, Dichter und Denker sind hier zu Hause. Der künstlerische Ausdruck des kriegerischen und naturfrohen Heiduckenvolkes ist das serbokroatische Volksepos. Neben der Flinte war die Gusla — das epische Musikinstrument — geheiligtes Symbol aller südslawischen Freiheitskämpfer. Die inhaltliche Gestaltung des Epos bewahrt eine realistische und historisch getreue Schilderung der serbokroatischen Freiheits- und Volksgeschichte; im epischen und lyrischen Heiduckenlied und in der Erzählung erkennen wir den echten Südslawen in seinem Kampf für „srbske ime", für die serbische Sprache. Wir lernen in den Gestalten der Epen einen Bauernadel kennen, der als Erbe einer ritterlichen Tradition eines patriarchalischen Feudalstaates mit unerschöpflicher Lebendigkeit für ein arteigenes Volkstum kämpfte. Im Epos des Helden Marko Kraljevic, den Goethe dem persischen Rustan und dem griechischen Herakles gleichstellt, lernen wir den historischen Schauplatz des völkischen Kampfes kennen. Im Kampfe Markos sehen wir den osmanischen Herrenstand, den mohammedanischen und serbischen Städter und den rechtlosen Kleinbauer. Die mit musikalischen Akzenten versehene Sprache, verbunden mit einer dem Dinarier angeborenen Rednergabe, gestalten den epischen Inhalt. Sparsam verwendete musikalische Mittel und das streng eingehaltene Versmaß eines Zehnsilblers geben dem musikalisch-rezitativischen Vortrag eine Form, die zur Kraftentfaltung zwingt und eine ökonomische und künstlerisch kluge Ausdrucksverteilung erfordert: nur so ist es möglich, Hunderte von Verszeilen in freier Improvisation zu gestalten. Das musikalische Tonsystem des Epengesanges, begründet aus einer natürlichen Grifftechnik des begleitenden Musikinstrumentes, und das strenge Silbenmaß weisen auf eine Kultur hin, die nicht einer orientalischen Hochkultur entstammt.

Über das Alter und die Herkunft dieser in Europa einzigartigen Volksepik wissen wir nur wenig. Möglicherweise können wir in ihr noch einen Restbestand nordischer Epik vermuten, wie auch eine Reihe gotischer Lehnwörter im Serbokroatischen auf die geschichtliche Sendung der Ostgoten in der Frühgeschichte des Balkans hinweisen[2]. Die südslawischen Heldensänger sind ihrer künstlerischen und völkischen Haltung nach in den verschiedensten sozialen Volksschichten zu finden[3]. Der vornehmste ist der montenegrinisch-dinarische Herrenguslar, der als geistiger Führer für Wahrung von Volkstum und Sitte eintritt und dessen Kunst echteste und wirksamste Volksbildung darstellt. Neben ihm findet sich der Spielmann, der als wandernder Guslar die Landschaften durchzieht, und schließlich der Bettlerguslar, den man nur noch in Gegenden antrifft, in denen das Volksepos schon seit langem vergessen ist.

Das nichtepische Volkslied der einzelnen Gebirgsstämme Südslawiens gleicht

---

[2]) W. Wünsch: „Die Geigentechnik der südslawischen Guslaren", Brünn 1934. (Nach meinen Beobachtungen der Guslarenvortragstechnik begründete Becking seine Darstellung „Der musikalische Bau des montenegrinischen Volksepos", Extrait des Archives Néerlandaises de Phonétique Expérimentale, Amsterdam 1933.)

[3]) W. Wünsch: „Heldensänger in Südosteuropa", Leipzig 1937. W. Wünsch: „Guslanje i recitacija slepacja Nikole Korice i Jovana Antic-a, Prilozi pro ucavanju narodne poezije", Nr. 2, November 1937, Belgrad.

oftmals fast völlig dem Epos. Man verwendet aber dafür nicht das epische Begleitinstrument. Man findet eine Reihe von Hochzeits-, Trink- und Ansingeliedern im silbischen Versmaß und im Tonfall des Guslarengesanges. Ebenso kann man im bäuerlich-patriarchalischen Gebiet der Pravoslawen einen eigenartigen doppelchörigen Gesang in Sekundenparallelen hören. Die einzelnen Silben werden abwechselnd im Einklang und im Intervall einer großen Sekunde nach epischer Vortragstechnik gesungen.
Das engstufige Tonsystem der Gusla steht im Gegensatz zur lebhaften Umgangssprache und zwingt den musikalischen Ausdruckswillen zu jener inneren Kraftverhaltung, die sich auch im Wesen dieser naturverbundenen Menschen widerspiegelt. Wie das Tonsystem des epischen Musizierens in einer natürlichen Spieltechnik der Gusla, die das Tonmaterial liefert, begründet ist, so entstehen auch die Gebrauchsleitern der verschiedenen Hirtenflöten und Schalmeien aus einer natürlichen und zweckmäßigen oder geometrisch-ornamentalen Anordnung der einzelnen Grifflöcher[4]. Mit diesen Instrumenten[5] wird das Tanzlied (kolo) und das lyrische Lied (cobanije pesmo) vorgetragen. Dieses Volkslied der Balkanbauern ist von einer überströmenden Kraft und Lebendigkeit: es wird gesungen oder gespielt und in immer neuer Weise in seiner Grundgestalt melodisch und rhythmisch reich verziert. Auch hier zeigt sich, wie im epischen Gesang, die Freude am Improvisieren.

Dieser ältesten Musikkultur der bäuerlich-patriarchalischen Gebirgswelt steht das Volkslied des Tieflandes oder der außerhalb der patriarchalisch-heroischen Welt lebenden Menschen gleicher Sprache gegenüber. Während die Männer der Berge jede Formvollendung artfremder Kultur mit ungebrochener Vitalität überwandten, nahmen die einzelnen Landschaften außerhalb dieser Zone verschiedenartige Kulturen, Sitten und Gebräuche an. Dem epischen Menschen, der nur den Gedanken an das Leben kennt, das aus dem Leben quillt und wieder ins Lebendige zurückkehrt, steht in seiner Formfreiheit der südslawische Städter und Bauer gegenüber, der jahrhundertelang in festgefügten Staats- und Kulturformen leben mußte. Es ist das Schicksal des Balkans, durch eine ständige volksfremde Aufteilung in Spannung zu verharren. Indessen konnten weder das byzantinische Reich noch die osmanische Gewaltherrschaft oder die latein-christliche Welt im Westen den Südslawen seinem Volkstum völlig entfremden. Im ständigen Ausspielen westlicher und östlicher Interessen wurde er niemals grundlegend verändert und damit seines Volkstumes beraubt.

Während das Volksepos und sein Publikum arteigene und altslawische Musikkultur bewahrten, finden wir im nichtepischen Gebiet verschieden gestaltete Volksmusik, die zweifellos im östlich-byzantinischen und orientalischen oder westlich-abendländischen Sinne geformt wurde. Eine Reihe von Musikinstrumenten, wie die Tanburiza, das Saz, eine Langhalslaute, und die Musikkapellen der aus ehemaligen Hofkapellen hervorgegangenen serbischen Zigeuner sind bewußt im Sinne einer rationalen Intonation ge-

[4] Brömse, Peter: Flöten, Schalmeien und Sackpfeifen Südslawiens, Brünn 1937.
[5] Die Flöten und Schalmeien werden meist mit dem Gattungsnamen „svirala", einem gemeinslawischen Wort, bezeichnet.

staltet. In Bosnien oder den mohammedanischen Gebieten Mazedoniens finden wir in den türkischen Balladen und Liebesliedern die weitschweifige und ornamentale Melismatik orientalischer Musikpflege. Die bosnische „Sevdalinka", der Gattungsname für mohammedanische Lyrik, zeigt uns musikalisch und inhaltlich die Erinnerung an den Glanz und die Pracht des türkischen Herrenstandes. Das Lautenspiel der Saz zum eigenartig gestalteten Gesangsvortrag sind letzte Zeugen einer überfeinerten alten Kammermusikkultur jener reichen und mächtigen Türken, die das Land beherrschten. Diese Musik einer ehemals hochstehenden und volksfremden Gesellschaft ist zum Teil noch in alten und vornehmen mohammedanischen Familien lebendig. Die breite Bürgerschicht der mohammedanischen Städte kennt diese Lyrik durch das Repertoire der Zigeunerkapellen. Inmitten der schrill angeblasenen Klarinetten, Oboen und Trompeten, der eigenartigen Vortragstechnik der Violine, die im kleinsten Bogenstrich eine ornamentale Figur neben die andere setzt, steht der solistische Vortrag des Frauengesanges, der die prachtvolle Melismatik der „Sevdalinka" mit verstellter und gespannter Stimmgebung vorträgt. Diese aus den Hofkapellen der türkischen Paschas und Begs hervorgegangenen serbischen Zigeunerkapellen unterscheiden sich grundlegend von den ungarischen Zigeunern, die in den Mittelpunkt ihres Orchesters den vollen Klang der Streichinstrumente stellen. Indessen bleibt auch hier der Einfluß des bäuerlich-patriarchalischen Volkstumes nicht wirkungslos. Der türkische Herrenstand, der den Raja und Gjaur niemals in seine Eigenkultur einführte, ließ trotzdem bedeutende pravoslawische Heldensänger an seinem Hofe vortragen. In den Kleinstädten Bosniens und Mazedoniens finden wir eine große Anzahl von Sängern, die trotz ihres mohammedanischen Glaubens Heldenepen vortragen. Dasselbe gilt auch für die römisch-katholischen Gebiete Dalmatiens und Kroatiens. Der Geist des Heiduckentums gab ihnen Sprache und Volksbewußtsein.

Neben dieser mohammedanischen Musikkultur finden wir fast in jeder Landschaft ein eigenartiges Volkslied, das sich meist in seiner Melodiebildung und im Tonsystem der Pentatonik anschließt, die die gesamte abendländische Welt erfaßt hatte. Dieses Lied ist inhaltlich national gehalten. Es zeigt uns die Natursehnsucht und Freude eines kraftvollen Bauernvolkes. Das mazedonische lyrische Lied, eines der schönsten, gewinnt heute im gesamtsüdslawischen Reiche durch seine Beliebtheit in allen Provinzen eine bedeutende kulturpolitische Funktion und ähnelt in seiner Auswirkung der Heiduckenepik.

In einer gewaltigen Geschichtsentwicklung wurden die Slawen Südosteuropas durch ihr vitales und volksbewußtes Bauerntum gebildet. Weder der Oströmer noch der westliche Lateiner, weder der ungestüm erobernde Osmane noch der Grieche oder die österreichisch-monarchistische Staatsführung konnten den Südslawen voll und ganz umgestalten. Sein Volkstum und seine Sprache, seine Gesinnung klingt uns am reinsten in seinem Volksliede entgegen. Während all diese Mächte die Balkanvölker für ihre strategischen und wirtschaftlichen Zwecke gegeneinander ausspielten, hat sich die d e u t s c h e Geisteswissenschaft seit Goethe und Herder mit u n p o l i t i s c h e r Absicht

für die Freiheit dieser Völker eingesetzt. Die deutsche Sendung im Südosten brachte dem Balkan die nordische Geisteswelt. Diese deutsche Arbeit, die seit der Anteilnahme deutscher Dichter und Denker wie Goethe, Herder, Grimm, Leopold von Ranke usw. an der Volkwerdung der Südslawen einsetzte, in deren Geist die serbokroatische Schriftsprache, die Volkskunde und Volksliedforschung begann, ist immer noch in dankbarer und wirksamer Erinnerung geblieben.

Musikleben in Schweden

Von Heinz Küpper, Köln

Den Mittelpunkt des schwedischen Musiklebens bildet die Hauptstadt Stockholm. Das große Kunstverständnis der Stockholmer, die mit dem Aufkommen der weltstädtischen Lebensweise zugleich auch höhere geistige Ansprüche stellen, sowie die vereinte Gönnerschaft von Bürgern, Stadtverwaltung und Königshaus ließen hier die bedeutendsten Kunsttempel Schwedens und die größten Vereinigungen von Musikfreunden erstehen. Allen voran, sowohl an Bedeutung wie an Alter, steht das Königliche Theater, die Stockholmer Oper, die im Jahre 1782 unter der Regierung des kunstliebenden Königs Gustav III. errichtet wurde. Zehn Jahre später wurde der königliche Gönner bei einem Maskenfest im Opernhaus von dem Pistolenschuß Anckarströms niedergestreckt; doch hat diese Untat nur für kurze Zeit den Ruhm der Oper befleckt. Der heutige Direktor der Oper ist seit 1924 John Forsell, ein auch im Ausland bekannter und geachteter Name. Von seinen Vorgängern Burén, Thiel, Ranft, Hans von Stedingk und Axel Riben hat er eine feste Opernüberlieferung übernommen und sie, dem Geschmack der Zeit entsprechend, in harmonischem Wechsel zwischen Altem und Neuem weitergeführt. Von der Stockholmer Oper nahmen Sänger und Sängerinnen wie Jenny Lind, Kristina Nilsson, Ivar Andrésen, Nanny Larsén-Todsen, Karin Branzell und viele andere ihren Siegeslauf durch die ganze Welt und vor allem durch Deutschland; besonders den Gestalten in Richard Wagners Opern sind schwedische Künstler mit großen schauspielerischen und gesanglichen Leistungen in hervorragendem Maße gerecht geworden.

Neben dem Opernhaus bildet das Stockholmer Konzerthaus den besuchtesten Kunsttempel der Hauptstadt. Nach den Plänen des bekannten Architekten Ivar Tengbom gebaut und im Innern durch Milles, Forseth und Grünewald prächtig ausgestattet, ist es eine der Hauptsehenswürdigkeiten für die vielen Fremden, die zudem seit Sommer 1936 Milles' schönen Orpheusbrunnen vor der Freitreppe bewundern können. Im Konzerthaus finden die Veranstaltungen der „Konsertförening" statt, die seit 1902 besteht und unter ihren Dirigenten Tor Aulin, Vilhelm Stenhammar und E. Lidforß das musikalische Bild der Stadt entscheidend mitbestimmt haben. Auch die seit 1911 bestehende Kammermusikvereinigung mit dem bekannten Kjellström- und Ruthströmquartett hat eine breite Wirkung erzielt. Im Jahre 1880 wurde eine Musikvereinigung ins Leben gerufen, von deren Leistung die Namen Norman, Svedbom, Franz Neruda und Victor Wiklund zeugen; sie steht in regem Wettstreit mit der „Musikalisk Sällskap",

die alljährlich in der stimmungsvollen Engelbrechtskirche die Matthäuspassion zu Gehör bringt. Ebenso regelmäßig wird, einer seit 1801 geltenden Sitte gemäß, an jedem Karfreitag Haydns Schöpfung im Opernhaus aufgeführt, und zu Ostern findet ebendort eine Aufführung von Beethovens 9. Sinfonie statt, die allemal ein außerordentliches gesellschaftliches Ereignis darstellt und viele Besucher von auswärts nach Stockholm lockt. Unter der Leitung von Oscar Sandberg und Patrik Kretblad werden in der Oskarkirche Motettenabende veranstaltet. Seit vielen Jahren finden in der prächtigen und vornehmen Blauen Halle des Stockholmer Stadthauses populäre Konzerte auf der größten Orgel Skandinaviens statt. Daneben gibt es in Stockholm viele Konzerte, die von privaten Konzertvereinigungen oder auch von privaten Künstlern veranstaltet werden; Geigenkünstler wie Zetterquist, Ruthström und Wilhelmi, Pianisten vom Rang der Asplund, Stenhammar, Sundelin und Wibergh sind ebensosehr bekannt geworden wie die Sänger und Sängerinnen Rappe, Mörner, Rydin-Öberg, Kock und Forsell.
Die schwedischen Gesangsfreunde haben sich schon sehr früh zusammengeschlossen. Bereits im Jahre 1830 gab es in Uppsala den Allgemeinen Studentengesangverein, aus dem im Jahre 1835 der bekannte Studentenbund Orfei Drängar entstanden ist, der viele Konzertreisen ins Ausland unternommen hat und dort wesentlich zur Kenntnis des schwedischen Volks- und Kunstgesangs beigetragen hat. Auch in Lund wurde im Jahre 1838 ein studentischer Gesangverein gegründet. Die sangeskundigen Stockholmer schlossen sich zu dem großen Stockholmer Sängerbund zusammen, der heute annähernd 40 Chöre mit über 1000 Mitgliedern zählt. Noch größer ist der „Svensk Sangerförbund", der sich 1909 bildete und etwa 9000 Sänger umfaßt; auch er hat zahlreiche Konzertreisen ins Ausland unternommen. Im Jahre 1885 trat eine Gesellschaft zur Förderung des schwedischen Quartettgesangs zusammen. Es gibt außerdem einen Verband der Kirchenchöre, ferner haben sich die vielen gemischten Chöre zusammengeschlossen, und seit 1919 gibt es auch eine Volkschorschule.
Der musikalischen Ausbildung gelten die zahlreichen Musikschulen; bekannt ist Richard Anderssons Musikschule, das Musikinstitut und Carl Wohlfahrts Musikschule, sämtlich in Stockholm. Höherer Musikunterricht wird in dem Königlichen Musikkonservatorium erteilt, das vorwiegend die Ausbildung von Organisten, Kirchensängern, Musiklehrern und Musikdirektoren übernimmt; Forsell, Ellberg, Olsson, Wiklund, Norlind und Ruthström sind aus diesem Konservatorium hervorgegangen.
Noch älter als die genannten Musikschulen ist die Königliche Musikakademie, die im Jahre 1771 durch Gustav III. begründet wurde; sie verfügt über eine wertvolle Musikbibliothek, die allerdings der Musikabteilung der Carolina Rediviva in Uppsala nachsteht. B. von Beskow und Jenny Lind, die als die „schwedische Nachtigall" Weltruf errungen hat, haben der Akademie reiche Stiftungen gemacht, wodurch sie in der Lage ist, jungen schwedischen Musikern Reisestipendien und Ausbildungszuschüsse zu gewähren. Große Bedeutung im musikalischen Leben Schwedens erlangten auch die „Musikalisk Konstförening" (seit 1859) sowie die im Jahre 1919 ins Leben gerufene Gunnar-Wennerberg-Gesellschaft, die sich die Verwaltung und Veröffentlichung des Nachlasses dieses großen Musikers zur Aufgabe gemacht hat.

für die musikwissenschaftliche Forschung in Schweden ist neben der Musikakademie das Musikhistorische Museum tätig, das 1889 entstand. Der Musikforschung widmet sich auch der „Svensk Samfund för Musikforskning", der auch eine wertvolle musikwissenschaftliche Zeitschrift herausgibt.

Wenngleich auch alle diese Musikschulen und musikalischen Vereinigungen ihren Sitz in der Hauptstadt des Landes haben, so ist doch auch in der Provinz das Musikleben sehr rege und selbständig. Musikalische Gesellschaften und Konzertvereinigungen gibt es in ganz Schweden; über die Grenzen ihrer Städte hinaus sind vor allem die Orchestervereine in Malmö, Halmstad, Härnösand, Sundsvall, Norrköping, Västeras, Ystad und Örebro bekannt geworden. Besonders die Orchestervereinigung von Göteborg wird viel gerühmt; sie trat im Jahre 1905 zusammen, hat eine Orchesterschule ins Leben gerufen und auch eine Schule für Chorgesang eingerichtet. Tor Aulins Kammermusik und Sundbergs Quartettgesellschaft haben das Musikleben in Göteborg lange Zeit beherrscht. Ebenfalls im Jahre 1905 wurde in Göteborg ein Konzerthaus gebaut.

Auch der Volksmusik, ihrer Wiederentdeckung und Erhaltung haben sich die schwedischen Musikfreunde früh angenommen; eine Volksmusikkommission wurde begründet, die in engster Mitarbeit mit dem „Nordischen Museum" steht und das überaus reiche Material an schwedischer Volksmusik, das Nils Andersson in emsiger Arbeit zusammengetragen hat, aus seinem Nachlaß sichtet und veröffentlicht. Der praktischen, lebendigen Pflege des schwedischen Volksliedes gilt die von Valdemar Dahlgren gegründete „Folkliga Musikskola", die in Arvika, an der Volkshochschule in Westvärmland, eingerichtet wurde. Auch auf den anderen Volkshochschulen wird das schwedische Volkslied sorgsam gehütet und weitergegeben.

Die ausübenden Musiker Schwedens sind in dem „Svensk Musikerförbund" zusammengefaßt, der wiederum einen Teil des „Nordisch-Mitteleuropäischen Musikerverbandes" darstellt. Die schwedischen Tonsetzer bilden einen besonderen Verband, der unter der Abkürzung „Stim" (für: „Svenska Tonsättarnas Internationella Musikbyra") bekannt ist und die Aufführungsrechte neuer schwedischer Musikwerke vergibt. Außerdem gibt es in Schweden einen „Musikpädagogischen Verband".

Seit dem Jahre 1888 sind die Zentralmusikvereinigungen der nordischen Länder übereingekommen, von Zeit zu Zeit nordische Musikfeste zu veranstalten. Das erste war in Kopenhagen im Jahre 1888, in Stockholm fanden diese Feste in den Jahren 1897 und 1927 statt.

In Deutschland hat die Nordische Gesellschaft ähnliche Feste veranstaltet, so in Wiesbaden 1935. Eigene schwedische Musikfeste fanden 1912 in Dortmund und Bückeburg, 1913 in Stuttgart und 1924 in Paris statt. Vor allem ihnen ist es zu verdanken, daß auf dem Festland die Kenntnis vom schwedischen Musikschaffen an Umfang und Wirkung zugenommen hat; aber trotz aller zielbewußten Förderung ist die schwedische Musik noch nicht so bekannt, wie man es ihr wünschen möchte, und es ist der sehnliche Wunsch aller Kenner Schwedens, daß die große Anteilnahme Deutschlands an dem kulturellen Schaffen der nordischen Länder auch zur schwedischen Volks- und Kunstmusik Brücken schlägt.

Beethoven und das Wiener Aufgebot

Von Alfred Orel, Wien

In seiner ausgezeichneten Studie „Beethoven in der Militärmusik" im Dezemberheft 1937 der „Musik" hat Erich Schenk auf die große Rolle hingewiesen, die den mannigfachen Kriegsereignissen von 1792 bis ins zweite Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts im Leben dieses Künstlers zukommt. In trefflicher, von vollem Erfassen der persönlichen Eigenart Beethovens getragener Art zeigt er den Widerhall, den Kampfbegeisterung, Vaterlandsliebe, völkisches Heldentum, Siegesjubel auch im Schaffen des Meisters finden. Wohl können eine Anzahl dieser Kompositionen Gelegenheitsarbeiten genannt werden, aber damit ist nur die Veranlassung, nicht die innere Grundlage ihrer Entstehung gekennzeichnet. Letztlich wären sonst alle auf Bestellung gearbeiteten Werke Gelegenheitskompositionen, Mozarts Requiem ebenso wie Beethovens Galizinquartette. Daß so manche der „militärischen" Kompositionen Beethovens durch besondere Ereignisse ausgelöst wurden, besagt nichts gegen ihr Verhaftetsein im persönlichen Empfinden des Künstlers, im Gegenteil, sie können uns als Beweis dienen, daß Beethoven durchaus nicht derart in halb selbstgewählter, halb aufgezwungener Einsamkeit lebte, wie man vielfach glauben machen möchte, sondern daß er an den Ereignissen der Umwelt lebhaften Anteil nahm und von den allgemeinen Empfindungen, die besonders die Befreiungskämpfe auslösten, sehr wohl mit ergriffen wurde.

Zu den beiden Kriegsliedern der Jahre 1796 und 1797 bringt wohl Thayer-Riemann (II², 19, 22, 29) einige Daten aus der 1835/37 erschienenen Österreichischen National-Enzyklopädie von Gräffer und Czikann, ohne jedoch eine engere Bindung Beethovens anzunehmen. „Er stellt sich in beiden Fällen in den Dienst einer patriotischen Erhebung, aber sein ganzes Innere ist dabei nicht beteiligt, und er trifft den Ton, den die Wiener wünschen wollten, nicht völlig; wir verstehen ganz gut, daß ihnen Haydns „Gott erhalte Franz, den Kaiser" mit seiner gemütvollen Weise mehr zusagte (ebenda 30). Die beiden im Verlage Artaria mit Klavierbegleitung erschienenen Scharlieder wurden in der „Wiener Zeitung", der herrschenden Wiener Verlegerübung entsprechend, am 19. November 1796 und am 29. April 1797 angezeigt und haben die Titel: „Abschiedsgesang an Wiens Bürger, beim Auszug der Fahnendivision des Corps der Wiener Freiwilligen, von Fridelberg, in Musik gesetzt von Louis van Beethoven. Dem Herrn Commandanten des Corps Obristwachtsmeister v. Kövesdy gewidmet vom Verfasser. Wien den 15. November 1796" und „Kriegslied der Österreicher von Friedelberg. In Musick gesetzt für's Clavier von Ludwig van Beethoven. Wien den 14ten April 1797." Eines fällt vor allem auf. Beide Kompositionen sind auf dem Titelblatt des Druckes genau datiert, und zwar zeigt das Erscheinungsdatum, daß nicht das tatsächliche Kompositionsdatum, sondern vielleicht ein Tag damit gemeint ist, für den diese Kompositionen bestimmt waren; denn ein Zwischenraum von nur 15 oder gar 4 Tagen zwischen Komposition und Erscheinen ist wohl ausgeschlossen. Auf Grund einiger bisher unbeachteter Quellen sei versucht, der Entstehung dieser „Militärlieder" Beethovens nachzugehen.

Wir stehen mitten im sogenannten ersten Koalitionskrieg. Napoleons Siegeszug in Italien zwingt Österreich zur Mobilmachung der letzten Kräfte. Die Wiener Stadtbibliothek verwahrt nun in ihrer Handschriftensammlung einen Oktavband mit dem Titel: „Wiens Aufgeboths Geschichte während des französischen Revoluzionskrieges. Erstes Heft. Geschrieben im Jahre 1802 von Jos. Fr. Seisser." In dem Band sind eine Reihe von gedruckten Aufrufen, Gedichten und kolorierten Stichen eingeklebt, auf die im Text Bezug genommen wird. Man wird wohl annehmen dürfen, daß der sonst unbekannte Verfasser seine Darstellung nach der Erinnerung eigenen Erlebens niederschrieb. Dieses „erste Heft" umfaßt 173 Seiten und schließt zeitlich mit einer „Gedächtnißfeyer des österreichischen Aufgebothes", die im Stefansdom zu Wien am 17. April 1798 abgehalten wurde. Weitere Hefte dieser „Aufgeboths Geschichte" sind nicht bekannt. Über die Entstehung des Wiener „Aufgeboths" schreibt Seisser: „Obschon die biederen Einwohner Österreichs ... alle möglichen Hilfsquellen leisteten, und alles beitrugen, dem tollkühnen Feinde eine mächtige Armee entgegen zu stellen, so war doch alles vergebens, und die von Zeit zu Zeit geworbenen frischen Truppen durch verblendete Mithelfer gleich nach ihrer Ankunft bey den Armeen geopfert und zerstäubet, so zwar, daß der fühlendste Mangel an brauchbaren Streitern im Jahre 796 gerade zu einer Zeit eintratt, wo sich die siegenden Feinde mit aller Hartnäckigkeit unseren Erblanden näherten." In dieser Kriegsnot erließ Kaiser Franz am 11. August 1796 einen Aufruf, in dem all diejenigen zur Stellung unter die Waffen aufgerufen wurden, „welche sonst ... von dem Sol-

datenstande unter der Benennung der Exemten frey sind; worunter Wir auch diejenigen Fremden begreifen, die sich in unsern Staaten durch einen zehnjährigen Aufenthalt die österreichische Staatsbürgerschaft noch nicht erworben haben". All denen, die sich nunmehr freiwillig meldeten, wurden besondere Begünstigungen zugesagt. Bezeichnend ist, daß in dem Aufruf „auf die rauchenden Schutthaufen Italiens" hingewiesen wird und „auf die Verwüstungen, unter denen die von feindlichen Heeren überschwemmten, ehemals so blühenden Gegenden Deutschlands seufzen". Darauf erbot sich die Bürgerschaft, ein derartiges Freiwilligenkorps auf ihre Kosten zu errichten, dessen Organisationsplan auch am 13. August genehmigt wurde. Studenten wurde der Weiterbezug ihrer Stipendien, öffentlichen Angestellten der des Gehalts gewährleistet.

„Am folgenden Tage", schreibt Seisser, „war auch schon der Werbplatz im Saale zur Mehlgrube an neuen Markt", also im gleichen Saal, in dem Mozarts Abonnementkonzerte stattgefunden hatten, „eröffnet, wo sich unter dem Schalle einer wohlbesetzten Musik die bravsten und tüchtigsten Männer und Jünglinge so eilfertig anwerben ließen, daß sie in kurzer Zeit schon einige Kompagnien formierten." Schon in einem Erlaß der niederösterreichischen Landesregierung vom 4. September genehmigt der Kaiser den Namen „Korps der Wiener Freiwilligen" und die Organisation nach dem Muster der k. k. Füsilierkompanien. Eine aus eingegangenen Geldbeiträgen gebildete Kasse ermöglichte die Mannschaftslöhnung von 10 bis 20 Kreuzer täglich; die Hauptmanns- und Oberleutnantsstellen wurden „mit gedienten und erfahrenen Offizieren" besetzt. Der Kommandant des derart gebildeten ersten Korps war nach Seisser „der würdige und brave, zum Major beförderte Stabsoffizier Köwösdy". Am 20. Oktober 1796 fand in Stockerau, einem Orte etwa 25 Kilometer von Wien, im Beisein des Kaisers und der Kaiserin die feierliche Fahnenweihe statt, und am nächsten Tag trat das Korps den Marsch nach Italien an. Damit ist uns der eine der beiden auf dem Titelblatt von Beethovens „Abschiedsgesang" genannten Namen begegnet. Karl von Kövesdy, geboren zu Tirtmon, erscheint schon 1774 als Fähnrich im 2. Infanterieregiment, 1781 ist er Leutnant im 31. Infanterieregiment, dort wird er 1788 Oberleutnant, 1789 Kapitänleutnant, 1794 Hauptmann. Als Major kommt er 1796 zum Wiener Freiwilligenkorps, dann begegnet er als Oberstleutnant im 47. Infanterieregiment, am 30. Juni 1800 stirbt er in Alessandria im Piemontesischen. Über den Textdichter Friedelberg bringt Thayer (a. a. O. 19) eine Notiz aus Wielands deutschem Merkur vom November 1800, wonach der „Lieutenant Fridelberg als Jüngling an einer ehrenvollen fürs Vaterland erhaltenen Wunde starb". Man wird wohl nicht Unrecht tun, wenn man als Beethovens Textdichter jenen Josef Friedelberg annimmt, der schon in der „Wiener Zeitung" vom 27. August 1796 im ersten Verzeichnis der Personen angeführt ist, „die sich zur persönlichen Dienstleistung im Wiener Freiwilligenkorps meldeten". Da nach dem Erlaß vom 4. September 1796 der Kaiser es sich vorbehalten hatte, „die Unterlieutenantsplätze... den Freywilligen selbst nach Maß ihrer Fähigkeit... zu ertheilen", fügen sich diese beiden Notizen über Friedelberg zwanglos zusammen. Denn dieses Wiener Freiwilligenkorps hat, wie Seisser berichtet, „die rühmlichsten Beweise unerschrockenen Muthes... fortan abgelegt und in denen Treffen bey Bevilaqua, Minerve, St. Georgio und bey dem Übergang über die Etsch wie Löwen gefochten". Über das Leben und Dichten Friedelbergs wissen wir fast nichts. Im Wiener Musenalmanach 1794 und 1795 erschienen eine Anzahl (14) Gedichte und Epigramme. 1799 erscheint aus seiner Feder in Prag „Der Heldentod des... Fürsten zu Fürstenberg, von einem Offizier des kk. Infanterieregiments de Ligue", 1800 in Wien ein episches Gemälde „Kallidion". Vom Freiwilligenkorps scheint er als Leutnant zum Infanterieregiment de Ligue übernommen worden zu sein. 1800 soll er gestorben sein.

Noch scheint aber der auf dem Abschiedsgesang angegebene Tag und überhaupt die Art unaufgeklärt, wie Beethoven dazukam, Friedelbergs Gedicht zu vertonen und die Komposition Kövesdy zu widmen. Bestand hier irgendeine persönliche Beziehung? Hier sei auf eine Schrift des „k. k. n. ö. Regierungs - Registranten" (Archivbeamten) Franz Josef Kolb verwiesen, die unter dem Titel: „Die Fahnenweihe des k. k. Corps der bildenden Künstler in Wien" im Jahre 1843 auf Subskription als „Gedenkbuch der Feier" erschien, „welche am 26. Juli 1842 auf dem Glacis in Wien Statt fand". Im Vorwort entschuldigt sich der Autor, „wenn meine Leser in dem Werkchen poetischen Schwung und pikante Schreibart vermissen, — Wahrheit aber werden sie überall finden, denn ich habe meistens nur aus ämtlichen Quellen geschöpft... und nur, wo jene fehlten, habe ich zu älteren und neueren guten Werken meine Zuflucht genommen". Die schlichte Haltung seiner Berichte und die Überprüfung an Hand der nur mehr ganz lückenhaft

erhaltenen Aktenstücke läßt es berechtigt erscheinen, seine Angaben auch dann als richtig hinzunehmen, wenn der aktengemäße Nachweis heute nicht mehr zu erbringen ist. Im zweiten Abschnitt des Buches bietet Kolb eine Geschichte der Wiener Bürgermiliz und S. 91 findet sich im Anschlusse an die mit Seisser übereinstimmend angeführten Kriegstaten des Wiener Freiwilligenkorps von 1796 in Sperrdruck der Satz: „Beethoven war, als Volontär, Capellmeister dieses Corps."

Es mag auf den ersten Augenblick befremdlich sein, sich Beethoven in der Uniform eines Milizfreiwilligen vorzustellen, jedoch auch Anton Bruckner ist nicht ganz leicht als Nationalgardist des Jahres 1848 vorstellbar. Übrigens war Beethoven nicht einfaches Korpsmitglied. Ohne Musik war in der Tat ein Wiener Milizkorps kaum denkbar. Vor dem Weltkrieg war die Wachablösung in der Wiener Hofburg mit einem Platzkonzert verbunden, das die den Hin- und Rückmarsch der Wache begleitende Regimentsmusik im Burghofe gab. Diese „Burgmusik" war geradezu ein kennzeichnender Bestandteil des täglichen Wiener Volkslebens. Diese Gepflogenheit konnte aber auf eine Überlieferung von über 100 Jahren zurückblicken. Schon Friedrich Nicolai schreibt von seinem Wiener Aufenthalt im Jahre 1781: „Noch verdient die Militärmusik bemerkt zu werden, welche zu Wien alle Abend vor der Hauptwache auf dem Hofe gemacht wird, ehe man den Zapfenstreich schlägt. Sie bestehet aus zwey Schalmeyen, zwey Klarinetten, zwey Waldhörnern, einer Trompete, zwey Fagotten, einer gewöhnlichen und einer großen Trommel. Es werden Stücke von mancherley Art nach Noten gespielt. Diese Musik ist nicht allein eine angenehme Unterhaltung, besonders an einem stillen, mondhellen Sommerabend, sondern sie verdient auch die Aufmerksamkeit eines Musikers, der seine Kunst von verschiedenen Seiten betrachten will." Es ist wohl ein weiter Weg von dieser elf Mann starken „Banda" bis zur Regimentsmusik der Vorkriegszeit, aber es ist doch eine gerade fortlaufende Linie, die hier durch mehr als ein Jahrhundert führt; es ist derselbe Geist, der aus diesen Platzmusiken spricht. Das Musikbedürfnis und die Musikfreude des Volkes lassen die ursprünglich rein militärischen Zwecken dienenden Militärkapellen weit über ihren eigentlichen Rahmen hinauswachsen.

Im österreichischen Heer waren die Militärmusiken besonders in der Zeit, als die Regimenter und Bataillone noch von einzelnen Herren oder Gemeinschaften aufgestellt wurden, Privatangelegenheiten der betreffenden Inhaber und Kommandanten. Abgesehen von den weit zurückreichenden Pfeifern und Trommlern finden wir zumindest seit der Zeit des Freiherrn von Trenck, der seinem Freikorps eine „türkische" Feldmusik beigab, bei den einzelnen Truppenkörpern verschiedenartig zusammengesetzte Kapellen. Das Regiment „Hoch- und Deutschmeister" besaß schon 1743 eine ebenfalls nach türkischem Muster eingerichtete Musik. Erst im Jahre 1769 wurden bei den Regimentern allgemein „Hautboisten-Banden" eingerichtet, die dem Regimentsstab zugehörten. Was in einer derartigen „Banda" über die reglementmäßig festgesetzten acht Pfeifer hinausging, belastete die Privatkasse des Regiments. 1806 wurde dann die Zuteilung von achtzehn Trommlern zu dieser „Regimentsmusikbande" gestattet. Ein Stich von Joh. Böhm aus dem Jahre 1810 zeigt z. B. den Aufmarsch des Wiener Bürgerregiments mit seinem Kommandanten J. G. Kumpfhoffer unter den Klängen einer zehn Mann starken Regimentsmusik, deren Besetzung sich nicht weit von der Beschreibung Nicolais entfernt. Auch Beethovens „Marsch für die böhmische Landwehr 1809" weist noch diese typische kleine Besetzung auf: Pikkoloflöte, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Hörner, eine Trompete, Kontrafagott, Triangel, Bekken, kleine und große Trommel. Die „Banda" bestand daher, abgesehen vom Schlagwerk, aus elf Mann. Auch der Zapfenstreich aus diesem Jahr hat lediglich eine Trompete mehr. Ebenso sind die Polonäse und Ekossaise um 1810 besetzt. Der Klangapparat des Marsches zur großen Wachtparade (1816) mit seinen sechs Hörnern und zehn Trompeten weist schon auf einen außergewöhnlichen Anlaß hin.

Doch zurück zum Wiener Freiwilligenkorps von 1796. Die Uniform beschreibt Seisser folgendermaßen: „Die Uniform bestand in einem runden, auf der linken Seite mit einer schwarz und gelben Rose aufgeschlagenen und mit einem derley gefärbten hohen Federbusch versehenen schwarzen Filzhut, dessen Rand mit gelben Borden eingefaßt war, in einer schwarzen Halsbinde, einem kurzen grüntuchenen Röckel mit schwarzen Aufschlägen und gelben glatten Knöpfen, einer grünen Gelée-Weste mit ebensolchen Knöpfeln, einem grautuchenen langen Beinkleide, Halbstiefel und einem Komiß-Mantel. Ober- und Untergewehr war mit einem weißen Riemen versehen und die Patrontasche samt Mantelsack wie bey dem übrigen k. k. Militär. Die Offiziere waren übrigens gleichförmig, nur mit langen Röcken uniformiert." Ein kolorierter Stich illustriert bei Seisser noch diese Beschreibung. Es muß dahingestellt bleiben, ob es sich bei dieser Funktion Beethovens als Kapellmeister nur um eine Art Titel, eine bloße Ehrenstelle gehandelt hat, oder ob wir uns Beethoven

derart uniformiert vorzustellen haben; es scheint mir dies aber durchaus nicht ausgeschlossen; denn als der sechsundzwanzigjährige Beethoven, von der allgemeinen Begeisterung mitergriffen, seine Dienste eben als Musiker zur Verfügung stellte, war er in Wien noch keineswegs der ehrfurchtsvoll bestaunte, berühmte Musiker, sondern ein Klaviervirtuose, über den wenige Monate zuvor noch Karl Fasch in den Tagebüchern der Berliner Singakademie notiert hatte: „Hr. v. Beethoven, Klavierspieler aus Wien, war so gefällig, uns eine Phantasie hören zu lassen." In Wien war er wohl in den aristokratischen Privatzirkeln bekannt, die große Öffentlichkeit hatte aber noch wenig Gelegenheit gehabt, von ihm in besonderem Maße Notiz zu nehmen. Auch zum impulsiven, begeisterungsfähigen Wesen Beethovens paßt diese vaterländische Begeisterung durchaus.

Dem Wiener Freiwilligenkorps vom Jahre 1796 war bekanntlich kein günstiges Schicksal beschieden. Die ersten Kompanien des Korps wurden in den erwähnten Gefechten fast ganz aufgerieben oder gefangengenommen. Daß Beethoven mit der Musik in Wien geblieben war und nicht diesen „Feldkompagnien" angehörte, ist selbstverständlich. Wir werden nicht weit irregehen, wenn wir annehmen, daß Beethoven entweder aus eigenem Antrieb sich der Wiener Miliz als Musiker zur Verfügung stellte und im Korps den Freiwilligen Joseph Friedelberg kennenlernte oder daß er diesen schon früher kannte und vielleicht durch ihn bewogen wurde, die Kapellmeisterstelle „als Volontär" zu übernehmen. Die Komposition des „Abschiedsliedes an Wiens Bürger" und die Widmung an Kövesdy ist derart völlig erklärlich. Für das Datum 15. November kann ich keine Erklärung geben; die Wiener Zeitung, die militärische Ereignisse gerade in solchen Zeitläuften stets erwähnt, bringt zu diesem Tage nichts. Da der Auszug der ersten Kompanien des Korps, wie erwähnt, am 21. Oktober stattfand, dürfte die Komposition auch für diese Gelegenheit entstanden und auf dem Titelblatt das Erscheinungsdatum vielleicht im Hinblick auf den Leopoldstag (15. November) gemeint sein, der in Wien feierlich begangen wurde.

In Wien selbst scheinen die Kriegsereignisse nicht viel am Leben der Bewohner geändert zu haben. Mit bewegten Worten apostrophiert Seisser die Stadt: „Ohngeachtet all dieser traurigen Ereignisse warst Du, üppiges Wien (mit Ausnahme weniger redlicher Bewohner, die nur wie eins zu Tausenden sich verhalten) übermüthig genug, auf den Fittichen der Wollust und des Lasters herumzuschaukeln und Dich so zu gebährden, als wäre dieser ernsthafteste, Tod und Verderben geifernde Streit nur Puppenspiel." Da brachte die Nachricht vom Einzug der Franzosen in Graz den Wienern die Gefahr, in der die Stadt selbst schwebte, zum Bewußtsein. Die Stimmung schlug plötzlich um. „Die an Koketterie oder, nach deutschem Sinne, an Ausschweifungen und lüderlichen Lebenswandel gewohnten Mädchen und Weiber legten sogar ihr Schlaraffenleben nieder, und ermunterten ihre Geliebten und Männer zur schleunigsten Hilfsleistung ... Du bist mir gesegnet, feyerliche Stunde, und das schönste Andenken meiner Lebenstage bist Du, 3ter April des Jahres 797, an welchem Tage die vor Augen liegende Gefahr allgemein kundgemacht und jedermann zur Vaterlandsvertheidigung aufgefordert worden ist", schreibt Seisser. Im großen Ratssaale des Magistrats verkündete an diesem Tage der aus der Geschichte von Haydns Volkshymne bekannte Graf Sarau ein Manifest des Kaisers, und es begann die Aufstellung des Aufgebots; zugleich wurde eilends die Stadt in Verteidigungszustand gebracht. Das neugebildete Bürgermilitär übernahm den Wachdienst in der Stadt. Am 7. April wurden alle Fremden aus der Stadt ausgewiesen, am 8. den Witwen von Bürgern, die fallen sollten, eine Pension zugesichert und die Ablieferung aller Pferde anbefohlen, kurz, es wurden schärfste Kriegsmaßnahmen getroffen. Die Freiwilligen bildeten fünf Korps, die als das berittene Korps, das Korps der Studierenden, das Korps des Handelsstandes, das Korps der k. k. Akademie der bildenden Künste und das landständische Korps jedes seine eigene Uniform hatten. Am 11. April wurde schon eine Parade über das Studentenkorps und über 7000 bewaffnete Bürger abgehalten, am 14. April wurde das landständische Korps gebildet, dessen Ausrüstung und Unterhalt die Stände übernommen hatten. Am 17. April, dem Ostermontag, erfolgte die Fahnenweihe und Eidesleistung auf dem Glacis zwischen dem Schotten- und Burgtor und sodann der Ausmarsch der dazu bestimmten Mannschaften aus Wien. Auch diese Fahnenweihe ist in einem zeitgenössischen Farbstich überliefert. Das Aufgebot bezog Quartiere in der Gegend von Tülln, 34 Kilometer donauaufwärts von Wien. Die Unterzeichnung des Präliminarfriedens machte aber schon am 28. April die Rückberufung möglich, und am 3. Mai zog das Aufgebot wieder in Wien ein.

Ob Beethoven auch bei diesem Aufgebot des Jahres 1797 irgendwie persönliche Dienste leistete, läßt sich nicht mehr feststellen. Es ist aber angesichts seiner Beziehung zu Friedelberg die Komposition des „Kriegslieds der Österreicher" auch wieder durchaus verständlich. Ob das Datum „14. April" sich auf die an diesem Tage erfolgte Bildung des landständischen Korps bezieht, muß dahingestellt bleiben.

Die Dichtungen Friedelbergs, die Beethoven seinen beiden Wiener Aufgebotsliedern zugrunde legte, sind überaus schwache Gelegenheitsreimereien. Wenn Thayer (s. o.) bemerkt, daß Beethoven in seinen Kompositionen den „Ton, den die Wiener wünschen mochten", nicht traf und daß ihnen Haydns Volkshymne mit ihrer „gemütvollen Weise" mehr zusagte, so sei darauf hingewiesen, daß diese Kompositionen Beethovens im Gegensatz zu Haydns Hymne schon textlich gar nicht danach angetan waren, mehr als ephemere Bedeutung zu erlangen. Man kann diese Kompositionen des in der Öffentlichkeit noch kaum bekannten sechsundzwanzigjährigen Künstlers mit der vielleicht offiziell angeregten, jedenfalls aber von Amts wegen verbreiteten Volkshymne des auf dem Gipfel des Ruhmes angelangten Haydn nicht in Beziehung setzen. Übrigens sei auf die Verwandtschaft der Anfänge von Beethovens Abschiedsgesang vom November 1796 und von Haydns Volkshymne aus dem Januar 1797 hingewiesen. Wenn aber Beethoven den Anfangszeilen des „Kriegsliedes":

Ein großes deutsches Volk sind wir,
Sind mächtig und gerecht,
Ihr Franken, das bezweifelt ihr?
Ihr Franken kennt uns schlecht!

seine kraftvolle Weise unterlegt, offenbart sich daran ebenso wie im „Abschiedsgesang" das nationale Bewußtsein dieses Künstlers, das ihn mitergriffen werden läßt von der Begeisterung, die fremdvölkische Bedrohung in den Gemütern der Wiener entfacht hatte.

Alte und neue Volkslieder in neuzeitlicher Bearbeitung

Wege zu neuer Gemeinschaftsmusik

Von Hermann Halbig, Berlin

Wie ein ehernes Gesetz waltet es in der Geschichte — auch unserer musikalischen Kunst: es ist dieses ewige Kommen und Gehen wie jener ewige Wechsel der Gezeiten, Flut und Ebbe, dieses Anwachsen zu einem Gipfel — Stilhöhe in der Kunst —, Anwachsen zu starker und stärkster Konzentration der Kräfte, auch der kompositionstechnischen Mittel; und dagegen Rückschlag, Entspannung, Welken — in allmählichem oder plötzlichem Diminuendo. Es ist jener Wechsel von bindenden und lösenden Kräften, den man in säkularem Pendelschlag in der abendländischen Geistesgeschichte seit über zwei Jahrtausenden zu spüren glaubt. Es ist der Wechsel zugleich von Kunstanschauungen und Stilmitteln.

So erfolgte um die letzte Jahrhundertwende, besser unmittelbar nach ihr, nach jenem triebhaften Schwelgen im Klanglichen und harmonisch Überzüchteten der Rückschlag zur asketischen Beschränkung aller klanglichen Mittel, Rückschlag in die herbe Klangwelt leitetonfremder Tonalität, klangverwandt der Diatonik kirchentonaler Strenge. So erfolgte auch jener Umschwung von stärkstem Aufgebot allen technischen Rüstzeuges zu einem weitgehenden Verzicht auf den großen Aufführungsapparat. Hinter allen Wandlungen in unserer Kunst stand letztlich eine Wandlung der Musikanschauung: die Abkehr von einem l'art pour l'art soziologisch bestimmter, in öffentlicher Schau die Musik sich dienstbar machender Kreise, zu einer Anschauung von der Musik als Gemeinschaftskult, als einer Kunst, in der die ihr Dienenden in der Gemeinschaft Erfüllung und Erleben finden.

Alle in die Zeit eines solchen Umschwungs Hineingeborenen erleben nicht etwa eine plötzliche Umkehr, nicht ein schnelles Umschalten; für sie dehnt sich dieses „Kehrt" oft zu einem Jahrzehnt oder gar zu mehreren Jahrzehnten. Dehnt sich zu einer Zeitspanne, in der noch das Alte und schon das Neue wie nebeneinander gleichzeitig wirken. Es ist die Erscheinung, die die Stilgeschichte mit „Stilüberschneidung" bezeichnet, wofür die Jahrzehnte um 1750, um 1800 und ein Jahrhundert später in unserer Zeit Muster sind.

Mögen kommende Generationen die Stilwandlung unserer jüngsten Vergangenheit aus weiter Rückschau als einen „Moment" der Umkehr sehen, so weitet sich unserer Gegenwart — ebenso wie in entsprechenden kunstgeschichtlichen Situationen früherer Jahrhunderte — die Zeitwende zu einer Spanne von mehreren Dezennien. Die Grenzen der Generationen schieben sich übereinander: Auf dem zeitlich engen Raum von zwei bis drei Jahrzehnten finden wir beisammen Altmeister, die sich überleben, Junge, die alt scheinen, altgeboren. Wirklich Junge stürmen voran, greifen ihrer Zeit weit voraus, bleiben unverstanden (Schicksalhaftes in der Kunst wiederholt sich: Schütz, Bach, Beethoven u. a.). Stürmende Jugend reißt Gefolgschaft mit — darunter nicht selten junge Alte; und zwischen diesen Extremen steht eine Fülle aller nur denkbaren Varianten von schöpferischen Potenzen, solche, die auf dem alten Weg kehrtmachten, oder

solche, die übersprangen in neue Bahn, wobei Kalkul und Konjunkturerkenntnis hier und da eine Rolle spielen. Dem entgegen steht die Zahl derer, die logisch, zwangsläufig, in ruhiger Entwicklung aus einer im Alten, im Vergangenen verhafteten Jugend in die neue Zeit, in einen neuen Stil und in eine neue Musikanschauung hineinwachsen, sich hineinleben — wobei künstlerischer Instinkt und Überlegung in allen Nuancen sich mischen.

Ein Blick auf die große Zahl der heute Schaffenden zeigt uns Künstler höchsten reifen Alters fast an der Endgrenze des 8. Jahrzehnts, zeigt uns gleichzeitig am Gegenpol Künstler einer neuen Jugend noch in den ersten Zwanzigern. In ihrer Mitte steht jene Generation der um 1900 geborenen, deren erste Entwicklungsjahre vor, deren Reifezeit nach dem letzten Stilumschwung liegt.

Zu dieser Mittelgeneration der gegenwärtig Schaffenden muß der Rheinländer Paul Höffer gezählt werden — heute ein Zweiundvierzigjähriger.

★

Paul Höffer gehört zu jenem Typus des neuzeitlichen Künstlers, für den alles Biographische unwichtig ist — im Gegensatz zu den Vertretern der alten Generation etwa Richard Strauß oder Hans Pfitzner. Es genügen hier zur Zeichnung der Persönlichkeit ein paar Striche:

Höffer ist geboren im Bergischen Land, in Barmen, als Sohn eines Volksschullehrers. Er wächst in den entscheidenden Jahren geistiger und künstlerischer Beeinflußbarkeit auf in dem niederrheinischen Industriestädtchen Rheydt im väterlichen Rektorenhaus, dessen geistige Atmosphäre den frühzeitig musikantisch sich äußernden Knaben mehr in die Volksschullehrer-Laufbahn drängt als zur Musik — etwa liebevoll — hinleitet. Das auf dem Weg zum Musikerberuf liegende Hindernis des Lehrerseminars wird in jugendlicher Kraft gewaltsam überwunden. Kölner Konservatoriumsjahre festigen den musikalischen Berufswillen in den wirtschaftlich schwierigen Jahren nach 1918. Die vorerst pianistische und die allgemeine musikalische Geschmacksschulung in Höffers Studienjahren von 1918 bis 1923 ging durch die Welt der Spätromantik, die kompositorische Schulung über den Impressionismus zur Moderne der ersten 1920er Jahre. Achtundzwanzigjährig wird Höffer Lehrer an der Berliner Musikhochschule, anfangs für Klavier, bald für Theorie, schließlich für Komposition. Die aus dieser Zeit stammenden ersten gedruckten Werke zeigen z. T. noch ein Ringen mit dem Problem der Einschmelzung neuzeitlicher Inhalte in abgenutzte Formgebilde.

Künstlerisch entscheidend wird der berufliche Umstand, daß Paul Höffer am Seminar der Berliner Hochschule als Lehrer wirkte; so werden seine ersten Werke, die sich über den Zwang altformaler Bindung (Sonate und Sonatensatzform) hinwegsetzen, Zweckmusiken. Sie werden geschaffen für den Unterricht, für Lehrzwecke; aber nicht für rein technische, kunsthandwerkliche Ausbildung auf virtuose Ziele gerichtet, sondern im neuzeitlich-pädagogischen musikerzieherischen Sinn, mit Betonung des Künstlerischen im Lehrstück. So vollzieht sich ohne jede Gewaltsamkeit im Dienste einer lebensnahen Musikerziehung, im Arbeiten an und mit der heranwachsenden musikalischen Jugend der Schritt zur „Laienmusik".

Als einer der ersten zeitgenössischen „Laienmusikkomponisten" stellt Höffer im Jahre 1930 auf der Tagung „Neue Musik" in Berlin (in Fortführung der Donaueschinger, dann Baden-Badener Musikfeste) seinen Zyklus „Das schwarze Schaf" zur Debatte. (Diese damaligen Aufführungen bedeuteten geschichtlich gesehen den ersten Einbruch der Laienmusik in den Konzertsaal.) Damit ist zugleich der Schritt auch sichtbar vollzogen, der in organischer Entwicklung dann weiterhin bei Höffer im Bereich der Laienmusik geradeswegs zur Volksliedbearbeitung führt. (Erstmalig von mir in Kürze dargelegt und werkmäßig belegt im Dezemberheft der „Völkischen Musikerziehung", III, 1937, Seite 560b.)

Das liedmäßige Element in Höffers „Laienmusiken" und die laienmusikalische, klare, unproblematische Haltung in den „Volksliedbearbeitungen" bilden das Gemeinsame, Einheitliche, stilistisch Geschlossene im bisherigen relativ umfangreichen, auch bereits im Druck vorliegenden Schaffen dieses Meisters, der Werke von 1930 bis 1937, bis zum Erscheinen der großangelegten Sammlung „Hundert Spielstücke zu deutschen Volksliedern aus sieben Jahrhunderten"[1]).

Die Werkbesprechung beginnt mit einigen mehr äußerlichen Feststellungen, die vor allem Lesern, die auf der Suche nach neuer Literatur sind, als eine erste sachliche Information dienen mögen. Wie der mit einer gewissen Vorsicht geprägte, daher längere Titel der Sammlung besagt, handelt es sich — was weiterhin in einem „Leitwort" verdeutlicht wird — weder um „übertragene Liedsätze" noch um „Liedbegleitungen", sondern um Spielstücke, nämlich „reine" Instrumentalstücke. (Allerdings mit den zwei Ausnahmen Nr. 19 „Lied der Kameraden" [Text von Gerhard Schumann], einem regelrechten Klavierlied [Klavier und tiefe Stimme],

[1]) Verlag Henry Litolff, Braunschweig (1937), Heft 1—5; je in Partitur und Stimmheften.

und Nr. 96 „Schnitter Tod", einem Lied für obligate Männerstimme mit Instrumentenbegleitung und Klavier ad libitum.)

Eine kleinere Zahl dieser Sätze — insgesamt 16 — sind frei gestaltet, d. h. ohne Lied-Cantus-firmus oder ohne thematische Anlehnung an eine Liedmelodie; sie tragen meist schon im Titel ihre Unabhängigkeit von einer bestimmten Liedmelodie auf der Stirn, so die mit „Zwischenspiel", „Ritornell", „Ausklang", „Morgenmusik", „Fanfare" bezeichneten Sätze (Nr. 6, 60, 42, 21, 22, 32, 39).

Ein anderer, ebenfalls kleinerer Teil der Sätze, entzündet sich an einem prägnanten Motivteil eines Liedes (z. B. Nr. 1 „Wach auf, wach auf, du deutsches Land"), der weitaus größte Teil der 100 Sätze, annähernd 70, sind ausgesprochene Liedbearbeitungen, indem sie das ganze Lied als Cantus firmus, meist sogar mit unterlegtem Text — auch wenn vokale Ausführung der Cantus-firmus-Stimme nicht in Frage kommt — bringen; Sätze, die somit ganz zu Recht die Bezeichnung „instrumentale Volksliedbearbeitungen" tragen müßten.

Folgende kleine Aufstellung verdeutliche — über die Höfferschen „Spielanweisungen" hinausgehend — die mannigfache Verwendbarkeit der Sätze, die schon durch die sich hier zeigende Variabilität typische Hausmusik darstellen, so auch die mehr orchestralen Sätze, wenn sie kammermusikalisch besetzt werden. (Auch in bezug auf die Ausführbarkeit der einzelnen Stimmen ist ein edler Hausmusikcharakter gewahrt, im Gegensatz zu einem großen Teil unserer zeitgenössischen Laienmusikliteratur. Nach altem Katalogbrauch könnte man die Blockflötensätze mit „leicht", alle Streicherstimmen mit „mittelschwer bis leicht" bezeichnen — n. b. ein wesentliches Kriterium des Höfferschen Stils!)

26 Sätze mit Klavier ad libitum.
1 Satz (Nr. 19) mit obligatem Klavier.
73 Sätze ausschließlich für Melodieinstrumente (meist beliebig zu wählen: Blockflöte, Querflöte, Streicher, Holzbläser, Trompete, Posaune, Fanfare).
1 Satz (Nr. 9) einstimmig; Fanfare.
16 Sätze zwei-, 34 Sätze drei-, 22 Sätze vierstimmig.
25 Sätze chorisch (= instrumental-chorisch), 6 Sätze einzeln (= solistisch).
39 Sätze chorisch oder einzeln.
11 Sätze einzeln oder chorisch.
17 Sätze gestatten das Hinzutreten der Singstimme zum Instrumentalpart.
2 Sätze fordern die Singstimme als obligate.

Die Besetzung der einzelnen Sätze ermöglicht fast jede Kombination, soweit die Instrumente für die betreffende Stimme dienlich sind. Aus der vorgeschlagenen — nicht geforderten — Besetzung ergibt sich folgendes Besetzungsbild[2]):

für Blockflöten 12 Sätze: Nr. 21, 32, 68—78.
für 2 Geigen 1 Satz: Nr. 30.
für Geige und Cello 4 Sätze: Nr. 59, 82, 83, 98.
für 3 Geigen 13 Sätze: Nr. 2, 5, 6, 24, 26, 29, 34, 37, 38, 52, 56, 60, 84.
für 2 Geigen und Viola 1 Satz: Nr. 39.
für 2 Geigen und Cello 10 Sätze: Nr. 13, 27, 36, 40, 41, 62, 87, 88, 91, 97.
für Streichquartett 9 Sätze: Nr. 33, 42—49.
für Streichorchester[3]) oder Streicher und Bläser 39 Sätze: 1, 3, 4, 7, 8, 12, 14—18, 28, 35, 50, 51, 53—55, 57, 58, 61, 63—66, 79, 80, 81, 85, 86, 89, 90, 92—96, 99, 100.
für Blechbläser 1 Satz: Nr. 67.
für Trompete und Posaune 3 Sätze: Nr. 9, 10, 23.
für ein Horn mit Streichern und Holzbläsern 1 Satz: Nr. 25.
für 2 Fanfarengruppen 2 Sätze: Nr. 20, 31.
für Spielmannszüge 2 Sätze: Nr. 11, 22.

Eine jedem Heft beigefügte Besetzungstafel vermerkt durch die Bezeichnung „chorisch" bzw. „einzeln", ob ein Satz kammermusikalisch oder orchestral, welche Art in erster Linie (oder ob beides beliebig) ausgeführt werden kann. Stimmverdoppelungen in der Ober- oder Unteroktave sind für die „orchestralen" Sätze genau vorgeschrieben, also nicht variabel.

Die Zusammenstellung einzelner Sätze zu Gruppen ist nach musikalischen Gesichtspunkten vom Komponisten angedeutet durch die Gliederung des Stoffes in fünf Hefte; diese Gruppierung bedeutet aber nur einen Vorschlag. Der Komponist empfiehlt aber bei neuen Zusammenstellungen die Verwendung der freien Vorspiele, Nachspiele, Ritornelle, z. T. auch zwischen den Liedstrophen keinen Gesangsvortrag. Als einheitliche, unzertrennbare Gruppe sind die Sätze Nr. 42—49 schon drucktechnisch gekennzeichnet und im dritten Heft allein zusammengestellt. Innerlich zusammengehalten durch ein mehrfach wiederanklingendes „Ritornell" und als Streichquartett in seinen vierstimmigen Satz gesetzt, bildet dieser Zyklus ein echtes instrumentales „Volksliedspiel", eine auch stim-

---

[2]) Da die dem „Leitwort" folgende Besetzungstabelle nur nach Nummern, nicht nach Besetzungsgruppen ordnet, sei diese Zusammenstellung hier geboten. Die Nummern der 100 Sätze verteilen sich auf die fünf Hefte folgendermaßen: 1. Heft Nr. 1—20. — 2. Heft Nr. 21—41. — 3. Heft Nr. 42—49. — 4. Heft Nr. 50—67. — 5. Heft Nr. 68—100.

[3]) Aber auch für einfache Besetzung zugelassen und dann als „Hausmusik" verwendbar.

Joseph-Reiter-Uraufführung im Deutschen Opernhaus, Berlin

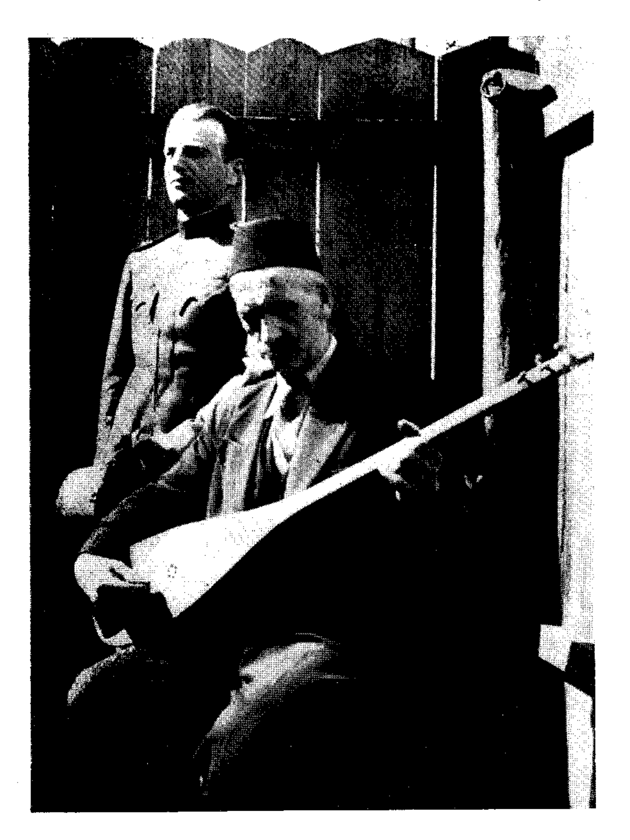


Der Totentanz, 1. Bild — Entwurf: Paul Haferung

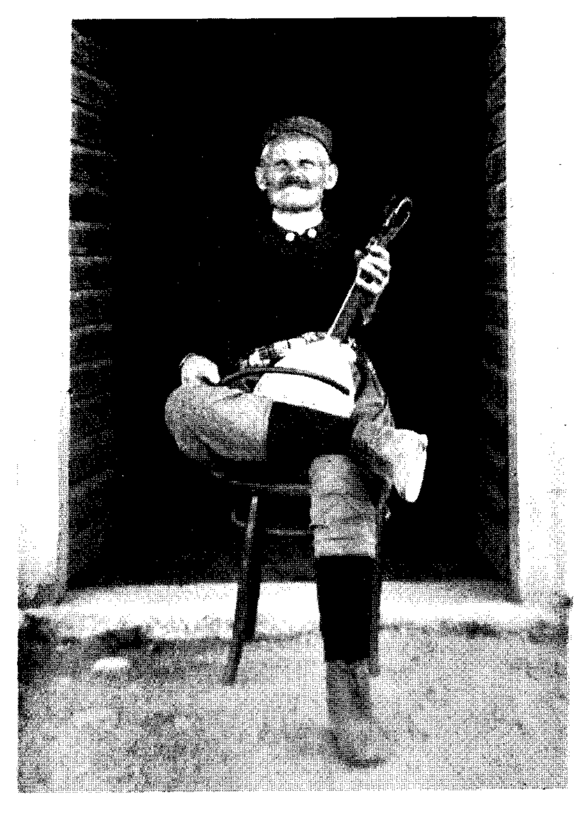


Der Totentanz, 2. Bild — Entwurf: Paul Haferung

Südslawische Volksmusik



Ein südslawischer Offizier singt mit Begleitung der Saz altbosnische Liebeslieder



Ein montenegrinischer Guslar aus Nikšić, der Hochburg südslawischer Volksepenkunst



Ein Postbeamter aus Sarajevo: der blonde und hochgewachsene Heldensänger stammt aus der südlichen Herzegowina



Vornehme Mohammedanerin im Prunkgewand des alttürkischen Herrscherstandes

mungsmäßig geschlossene Einheit, Krönung zugleich der ganzen Sammlung.

★

Betrachtet man die Gesamtheit der Spielstücke vom kompositionstechnischen Standpunkt aus, so ergeben sich mehrfache Gruppierungsmöglichkeiten nach Satztypen bzw. Bearbeitungstypen. Es finden sich 1. harmonische Liedbearbeitungen (z. B. Nr. 5 „Freiheit, die ich meine". — Nr. 40 „Der Mond ist aufgegangen"); 2. kontrapunktische Liedbearbeitungen (z. B. Nr. 33 „Innsbruck". — Nr. 43 „Ach Elslein") und 3. eine Art „Mischtyp" (z. B. Nr. 27 „Muß i denn"). Dieser Mischtyp zeigt notenbildmäßig eine kontrapunktische Haltung, ist tatsächlich aber eine harmonische Bearbeitung, Begleitung der Liedweise, gelegentlich bereichert durch harmonisch orientierte Quasi-Kontrapunkte mit selbständigen Einzelmotiven stimmungsmalenden oder charakteristischen Ausdrucks. Es erscheint logisch, daß die harmonischen Bearbeitungen und die „Mischtyp"-Sätze fast ausschließlich und stilistisch absolut berechtigt mit den neueren Melodien — vorzugsweise denen des 19. Jahrhunderts — verhaftet sind, also mit Melodien, denen das Harmonische immanent ist bzw. die aus harmonischem Geist heraus ursprünglich geschaffen wurden. — Das stilistisch Gefährliche der Einbeziehung von harmoniegezeugten Liedern des 19. Jahrhunderts in die vom Kontrapunkt herkommende Bearbeitung umgeht Höffer, indem er für diese Bearbeitungen stärker harmonisch orientierte Kontrapunkte schreibt, also einen anderen kontrapunktischen Stil wählt als bei den Liedern, die aus vorharmonischer Zeit stammen, bei den Liedern des Mittelalters und der Renaissance. Man vergleiche dazu die folgenden beiden Gruppen: Neuere Lieder Nr. 5, 17, 18, 27, 28, 79 und die älteren Nr. 25, 43—49, 50, 83 (Palästinalied Walthers von der Vogelweide, als ältester Cantus firmus der ganzen Sammlung), 94.

Die verschiedenartige Bedeutung — die zeugende Kraft des Cantus firmus — für den künstlerischen Gestaltungsprozeß läßt noch eine weitere Gruppierung zu. Wir erkennen Sätze, die vom Cantus firmus autoritär bestimmt und geprägt werden, Sätze, für die der Cantus firmus Wesenskern ist und bleibt. Mit anderen Worten: die ganze Bearbeitung entsteht kraft des Cantus firmus als ein organisches Gebilde (z. B. Nr. 4 „Frisch auf in Gottes Namen"). Demgegenüber steht der Typ, bei dem der Cantus firmus lediglich die Rolle einer das künstlerische Schaffen inspirierenden Antriebskraft spielt. Der Gestaltungswille des „Bearbeiters" erhebt sich hier zu einer „schöpferischen Bearbeitung"; der Bearbeiter, hier zum schöpferischen Künstler geworden, entzündet sich an einer charakteristischen melodischen Wendung oder an einem markanten rhythmischen Motiv der gewählten Liedweise. Diese letztere Art der Bearbeitung umfaßt alle Möglichkeiten, die sich bewegen zwischen freiesten Gebilden von ganz lockerer Verwandtschaft mit der Urmelodie bis zu Sätzen, die sich mit einer mehr oder weniger deutlichen Anlehnung bzw. Variierung der Lehrweise begnügen.

Wollte man die einzelnen Typen — die nur in der Auswahl extremer Beispiele sich deutlich voneinander unterscheiden lassen, die aber im Gesamten der Höfferschen Sammlung zahlreiche Varianten in gegenseitiger Annäherung zeigen — mit Schlagworten bezeichnen, so wären dies etwa folgende:

1. Strenger Cantus-firmus-Satz (C. f. fest in einer Stimme oder wandernd).
2. Zeilenweise Cantus-firmus-Bearbeitung mit Zwischenspielen.
3. „Liedfantasie".
4. Schöpferische Bearbeitung durch motivische Inspiration.
5. Freie Instrumentalspiele, unabhängig von einem C. f., aber aus dem Geist des Liedhaften geschaffen; es sind Sätze, die mit den Liedsätzen der Sammlung homogen verschmelzen und im besten Sinne die Aufgabe von Vor-, Zwischen- und Nachspielen bei zyklischer Zusammenfassung mehrerer Sätze erfüllen, so besonders im „Volksliederspiel" (Nr. 42—49).

Es bleibe außerhalb der Aufgabe dieser kurzen Betrachtung, auffällige Einzelzüge und Eigentümlichkeiten, künstlerische und technische Besonderheiten und Feinheiten herauszuziehen und zum Gegenstand einer Betrachtung über Zeit- und Persönlichkeitsstil zu machen. Ebensowenig sei hier auf die Frage nach Quellen und Fassung der Cantus firmi und nach ihrem musikalischen Wert für die polyphone oder harmonische Bearbeitung näher eingegangen.

Vielmehr sei Paul Höffer selbst das Wort gegeben. Im „Leitwort" zu seiner Sammlung sagt er selbst in Festlegung der stilistischen Haltung seiner Sätze, es sei ebenso „wie bei den Instrumentalstücken aus dem Lochheimer (sic!) oder Glogauer Liederbuch, in denen die Komponisten auch Lieder aus vergangenen Jahrhunderten in ihrem eigenen Stil[4]) bearbeiteten, ja sogar gelegentlich die Melodien selbst nach ihrem eigenen Geschmack veränderten. Der Stil[5]) der ‚100 Spielstücke' also ist kein nachgemach-

[4]) Von mir gesperrt.
[5]) Desgleichen.

ter oder zitierter Stil vergangener Zeiten, sondern ist einzig der des Musikschaffens unserer Tage."
Hier haben wir den künstlerischen Wert und die kunstgeschichtliche Bedeutung der Höfferschen Sammlung zu sehen, sowohl in der an einer großen Zahl von Volksliedern vollbrachten schöpferischen Bearbeitung als auch in der musikgeschichtlichen Leistung: der Einbeziehung aller Volkslied- und volkstümlicher Liedteile in den Stil unserer Zeit, in der bewußten Zusammenfassung und Einschmelzung vergangener Stilelemente zu einem zeitgenössischen Neuen — als Abschluß und Anfang zugleich.

★

Den Freunden lebensnaher und volksliedverbundener Hausmusik sei nach dieser trockenen Werkbesprechung aber gesagt:

Gustate et videte!
(Wäget und wählet!)

Musik auf der Straße

Die Straßenmusik hat ihre Geschichte wie die Militärmusik, die Kirchen- oder die Konzertmusik. Wir finden sie in allen Ländern und Zeiten. Naturgegebenerweise nimmt sie in südlicheren Ländern einen größeren Platz ein als bei uns. Auch ihre Bedeutung war nicht immer die gleiche. Bei uns erschien sie zuletzt nur noch als kümmerliches Anhängsel des Musiklebens und wurde mit Geringschätzung angesehen.
Straßenmusik — das ist das „Ungepflegte", „Verächtliche", der Abfall, an dem die „niedersten Schichten des Volkes" Gefallen finden. So hätte früher vielleicht in den Musikgeschichten gestanden, wenn sie sich damit abgegeben hätten. Mit der Straßenmusik ist der Begriff „Bettelmusik" verknüpft. Luthers Kurrendeschüler ersangen sich ihr Brot auf den Straßen. Der junge Haydn mußte um des Hungers willen auf den Gassen musizieren. Das 19. Jahrhundert stellte in falscher Rührseligkeit ein Sinnbild des wandernden Straßenmusikanten, den armen Savoyardenknaben, in Gips auf den Phantasieschrank. Da störte er dann nicht weiter.
Manchem unserer namhaften Komponisten ging das Gefühl für die Bedeutung dieses Musikgebietes nicht verloren. In einer Zeit pomphaft-bürgerlicher Zimmerkultur (Makart) findet sich doch da und dort eine scheue Hinwendung zur Straße, zur Freiluftmusik, wenigstens in der Idee (Brahms schreibt Volksliedbearbeitungen mit Klavier). Aber Straßenmusik? Nein! Es galt als unausgesprochene Ehrenpflicht, sich aus diesem „ungewaschenen" Milieu möglichst schnell wegzuentwickeln. Daß es darauf ankam, das Milieu zu „waschen", wurde geflissentlich übersehen.
Die Komponisten schrieben Konzertmusik, Opernmusik, Kirchen- und Tanzmusik. Es brauchte durchaus nicht immer das Streben nach Ruhm und Einkünften im Vordergrund stehen — aber mit einer Gattung war bestimmt nichts zu verdienen: mit Straßenmusikkompositionen. Von einer ähnlich bewußten Pflege wie die der Kammermusik kann nicht die Rede sein. (Die Militärmusik, die sich ja auf der Straße abspielt, verlangt eine besondere Betrachtung.) Stand der Komponist in verhängnisvoller Ferne zur Volksmusik, so entsprach dies nur der Ferne, in der sich die Mehrzahl der Bevölkerung zur Kunstmusik befand. Es war die Kluft zwischen Leben und Bildung, die sich aus mancherlei Voraussetzungen des letzten Jahrhunderts ergab. Die Lücke füllte sich mit Produkten schwacher Empfindelei und vorgegebener Naturverbundenheit wie Pressels Lied „An der Weser". So kam es denn, daß die instrumentale Musik der Straße uns nur in einer heruntergekommenen Form geläufig wurde.
Niemand nahm sich die Mühe, etwas Gutes zu schreiben, das auf den Straßen musiziert werden könnte. (Freiluftmusik hat ja ihre besonderen Notwendigkeiten.) Niemand dachte daran, daß zur Straße die Vorstadt und zu dieser der Schrebergartengürtel der Großstadt gehört, für die eine neue Form der Freiluftmusik sehr wohl Bedeutung haben könnte.
Aber auch vom Musiker her war nicht zu erwarten, daß die Sache auf ein höheres Niveau gebracht wurde. Denn wohl hatten sich diese Menschen aus einer gewissen Zuneigung der Musik zugekehrt, aber es gab für sie keine Schulung. Auf ihnen lastete das Gesetz des Hinterhofes. Eine Musikübung, die so unmittelbar dem Gelderwerb nachstreben muß, läßt auf die Dauer die echten musikalischen Regungen verkümmern. Der „musikalische Umsatz" erstreckt sich dann nur auf billigste Produkte, die einen recht fragwürdigen geistigen „Nährwert" haben.
Norddeutschland kennt die Straßenmusik unter dem humorvollen Namen „Pannkokenmusik" (auch hier das Nahrungsmotiv). Zwei bis vier Mann verdienten sich mit Trompete, Klarinette, Tenorhorn und Baßtuba ihre Fünfer. Ihr Repertoire kam nicht von kundiger Hand; man merkte es den Melodiebearbeitungen mit ihrem etwas komischen, zusammengestoppelten Klang an.

In einigen Städten Deutschlands, z. B. Hagen, Elberfeld, Dortmund, konnte man vor einigen Jahren größere „fliegende" Kapellen auf den Straßen haltmachen sehen. Sie bestanden aus etwa zehn Musikern, hatten besondere Uniformen mit weißen Stewardmützen und leicht transportierbare Notenpulte. Ihr Repertoire bestand aus den üblichen „Salonorchesterstücken".
Die Instrumentalbesetzung änderte sich vor einigen Jahren mit einem Male. (Ein trauriges Kapitel, das in Zukunft nicht wiederkehren wird.) Die Kinotheater bekamen Tonfilmapparaturen und entließen die Musiker. Kleinere Gastwirtsbetriebe schafften sich Lautsprecher an und entließen ebenfalls Musiker. Nun tauchten auf den Straßen Geigen, Tangoharmonikas und Saxophone auf, die vorher zu Film und Tanz gespielt hatten. Die Straßenmusik bekam ein neues Gesicht. Musikalisch war es lebendiger, weil hier eine jüngere Generation ihre Walzer, Tangos und Märsche mit Gesang bereicherte, wie sie es vorher im „Engagement" getan hatte.

Wir wollen die Dinge heute anders gestalten. Unser Ziel ist, daß die Musik der Straße nie wieder Bettelmittel und Ausdruck der Bettelsituation Hungernder sei, sondern Mahnung zu einer höheren Kameradschaft.

Über die musikalischen Formen sollten wir uns Gedanken machen. Man kann hier Instrumente allein benutzen oder sie mit Chören vereinigen; im letzteren Falle wird man neue Texte brauchen, die dieser Ausdrucksform angepaßt sind.

Die Ansätze zu einer einfachen, lapidaren Instrumentalmusik, wie sie die Straße braucht, finden sich bereits in der Schulmusik. Und wir haben eine neue Musik für die Straße nötig. Das gesellschaftliche Leben will sich anders gruppieren! Zimmer, in denen musiziert wird, vereinigen wenige Menschen. Straßen und Plätze haben Raum für viele!
Es lebe die Straßenmusik!

Ernst Koster.

125 Jahre Opernschaffen

Von Gerhard Pietzsch, Dresden

Wenn man das Opernschaffen der letzten Jahre oder auch Jahrzehnte überblickt und sich vergegenwärtigt, wieviel Werke zur Uraufführung gelangt sind und wieviel sich wiederum davon als lebensfähig erwiesen haben, so wird der Laie, aber auch mancher Musiker glauben, daß tatsächlich die Leute recht haben, die unentwegt die Meinung äußern, die Vergangenheit, die „gute alte Zeit", sei besser und schöpferischer gewesen als die Gegenwart. Kurzum, da sich das Bild nicht wesentlich zu verändern scheint, wenn man die anderen Ausdrucksformen musikalischen Schaffens in die Betrachtung einbezieht, es fällt ihnen schwer, nicht in den Chorus derer einzustimmen, die den Verfall, ja das Ende musikalischer Schöpferkraft prophezeien.
Obgleich nun auch von prominenter Seite zu wiederholten Malen die Oper totgesagt wurde, lebt sie merkwürdigerweise immer noch. Es gibt demnach nur zweierlei Möglichkeiten: entweder die Prognose war falsch, oder die Oper lebt gegenwärtig nur noch ein Scheindasein, das lediglich durch die jahrhundertelange Tradition noch wirkungskräftiger Kulturinstitute, wie es die meisten deutschen Opernhäuser sind, ermöglicht wird. Dem würde allerdings in gewissem Sinne schon dadurch widersprochen werden, daß in der Nachkriegszeit gerade die Pflege des Opernschaffens in den angelsächsischen Ländern einen starken Aufschwung genommen hat und man z. Z. in Holland darangeht, eine neue Oper ins Leben zu rufen.
Mit solch allgemeinen oder auch kunstphilosophischen Betrachtungen kommt man also nicht weiter, und mir will scheinen, daß man ihrer auch gar nicht zur Beantwortung dieser Fragen bedarf. Ich habe vielmehr den Eindruck, daß viele einem allerdings sehr naheliegenden Trugschluß zum Opfer gefallen sind. Bei einem Rückblick pflegen ja bekanntlich räumlich und zeitlich verhältnismäßig weit auseinanderliegende Ereignisse immer näher aneinanderzurücken, je weiter man sich von ihnen entfernt. So ist es durchaus begreiflich, daß für die Entstehungszeit der 50 bis 60 Opern, die heute das Repertoire einer großen und repräsentativen deutschen Bühne ausmachen, ein viel geringerer Zeitraum angenommen wird, als er es in Wirklichkeit war. In diesem Zusammenhang sei lediglich daran erinnert, daß zwischen der Entstehungszeit des „Fidelio" und des „Freischütz" der Zeitraum einer halben Generation verstrich und daß in der Zwischenzeit kein deutsches Werk von nur annähernder Bedeutung und Lebensfähigkeit entstand.
Es ist deshalb nicht nur lohnend und interessant, sondern durchaus notwendig, daß man sich einmal an Hand alter Spielplanverzeichnisse ein Bild

zu machen versucht, welche Werke früher gespielt und in welchen Zeitabständen neue Werke herausgebracht wurden, ferner was gefiel und wie lange sich diese Werke hielten. Selbstverständlich wäre hierbei Vollständigkeit sehr wünschenswert. Das ist aber augenblicklich noch kaum möglich und würde auch den hier zur Verfügung stehenden Raum sprengen. Deshalb sei zunächst nur eine, für das deutsche Musikschaffen aber durchaus richtunggebende Bühne herausgegriffen, deren Aufführungen sich zudem ziemlich vollständig überblicken lassen: die Dresdner Oper[1].

Die Dresdner Oper kann bekanntlich auf ein nahezu 275jähriges Bestehen zurückblicken; der Grund zu ihrer verfassungsmäßig im großen und ganzen noch heute gültigen Form aber wurde vor rund 125 Jahren gelegt. Von diesem Zeitpunkt an, dem Herbst 1814, wollen wir ihre Aufführungen verfolgen. Denn in diesem Jahre wurden die verschiedenen, von Privatunternehmern geleiteten Bühnen *einer* Verwaltung unterstellt und damit gewissermaßen zu „Staatstheatern" ernannt.

Nachdem die aus den Herren Marschall von Rackwitz, General von Vieth, Appellationsrat Körner und Geh.-Sekr. Winkler gebildete Kommission die dazu notwendigen Vorarbeiten geleistet hatte, wurde K. Th. Winkler „Hofrat und Intendant bei den Theatern". Ihm verdanken wir einige interessante Ausführungen „Über die neue Verwaltung der beyden K. S. Theater, und die damit verbundenen theatralischen Mitteilungen", die er in den von ihm seit 1814 herausgegebenen „Theatralischen Mittheilungen" veröffentlicht hat und von denen das Wichtigste hier wiedergegeben sei.

„Die Stürme des Kriegs sind vorüber, die Künste des Friedens können wieder in ihrer ganzen Lieblichkeit aufblühen, es ist ihnen Raum und Sonne dazu verliehen. Auch die dramatische Kunst genießt dieses schönen, theuer erkauften Vorrechts. Die Staatsverwaltung Sachsens hat daher auch ihre Blicke auf sie gewendet, und die beyden Bühnen von Dresden und Leipzig, welche vorher schon Unterstützung aus den Staatskassen erhielten, der Direction von Privatunternehmern, bey dem Aufhören der Contracte derselben, von Michaelis dieses Jahres an entnommen, und unter ihre eigne Leitung gestellt. Mit den übrigen öffentlichen Kunstinstituten, deren Sachsen sich rühmen kann, wird sich daher auch das des Schauspiels und der Opernmusik verbinden, und die Vortheile, die jenen zuströmen, aus der Aufsicht der höheren Behörden, und den reicheren Mitteln, die in den wachsenden Kräften des Staates sich entfalten werden, sollen auch diesem nicht fehlen."

„Zwey Gegenstände sind es, mit denen sich die Administration der Theater zu beschäftigen haben wird, das deutsche Schauspiel und die italienische Oper."

„Es darf wohl nicht erst gesagt werden, was Kennern der Musik schon längst bekannt ist, welche Vorzüge die italienische Gesangsweise auszeichnen. Dies schließt keineswegs das Anerkennen der großen Fortschritte aus, welche seit mehreren Jahrzehnten die deutsche Musik gemacht hat, und die Freude über die hohe Stufe, auf welcher sie jetzt steht. Wenn es aber eine anerkannte Wahrheit ist, daß Mannigfaltigkeit in den Künsten zum Wesentlichen derselben mit gehört, und daß jede verschiedne Gestaltung neuen Reiz und neuen Eifer hervorbringt, so gereicht es gewiß auch der deutschen Gesangsweise sehr zum Vortheil, wenn noch hie und da in Deutschland sich Institute für italienischen Gesang erhalten. Dresden bietet diesen selten gefundnen Vortheil dar. Dort bestand schon seit geraumer Zeit eine oft gerühmte italienische Oper. Sie hat sich erhalten, und zählt mehrere wackere Künstler unter ihre Mitglieder. Es wär sicherer Verlust gewesen, dieses interessante Institut aufzuheben. Es ward daher beschlossen, es fort bestehen zu lassen, an dessen Vervollkommnung zu arbeiten, und sowohl durch Eifer der Individuen desselben, als durch Abwechslung und Wiedererneuerung der lange nicht gehörten Meisterstücke der trefflichsten Tonsetzer bey dem heimischen Publiko immer mehr Interesse dafür zu erwecken. Denn das fremde hat schon längst darüber völlig vortheilhaft abgesprochen, und es rechnete es ohnstreitig zu den Annehmlichkeiten des Aufenthalts in Dresden, einen so seltnen Genus, als eine italienische Oper in Deutschland gewährt, in dieser Stadt zu finden."

„Gleiche Bemühung und verdoppelter Eifer wird aber auch auf Verbesserung des deutschen Theaters gewendet werden, damit es verdiene, ein National-Theater zu seyn, nicht blos zu heißen."

„Aber nur nach und nach kann sich etwas dauernd Gutes gestalten, was auf einmal durch Treibhauskünste emporgetrieben wird zur Blüthe, verwelkt ebenso schnell, und ist verdorben in Wurzel und

---

[1]) Als Quellen kommen dafür in Betracht die *Theaterzettel*, die seit 1786 für die meisten Spielzeiten erhalten sind (Sächs. Landesbibliothek), die von K. Th. Winkler herausgegebenen Theatralischen Mitteilungen (1814—1816), das von 1816 bis 1835 von Karl Theodor Winkler herausgegebene *Tagebuch der deutschen Bühnen*, das 1823 begonnene *Tagebuch des Kgl. Sächs. Hoftheaters*, das fast regelmäßig bis auf die Gegenwart weitergeführt wurde (später als Jahrbuch der Sächs. Staatstheater und gegenwärtig als Rückblick auf die Spielzeit ...) sowie die Ankündigungen und Kritiken in den Dresdner Tageszeitungen.

Keim. Fortschreitend ist das segnende Wirken der Zeit, und so muß auch das Wirken auf Kunstvereine und Kunstbildungen seyn."
„Das Publikum erwarte daher ja nicht, daß auf einmal gleichsam eine neue Schöpfung vor seinen Augen stehe, denn sie würde eben so unmöglich seyn, als bald wieder in ein Chaos zurückstürzen; aber es bemerke mit Aufmerksamkeit, reifer Beurtheilung und Wohlwollen, wie nach und nach, mit Benutzung der vorhandenen Kräfte und Anstellung neuer Mitarbeiter, unter Achtung für früheres Verdienst und Berücksichtigung der Billigkeit, dem Guten und Schönen nachgestrebt werden wird."
Daraus geht also hervor, daß man einmal die italienische Oper weiterpflegte, weil man glaubte, dadurch der erst aufblühenden deutschen Kunst Anregung geben zu können, zum andern, weil man sie als Anziehungskraft für Dresden als Fremdenstadt betrachtete. Es folgt daraus weiter, daß den Grundstock zunächst die italienischen Opern, zu denen damals noch Mozart zählte, bilden mußten, der Spielplan aber immer mehr durch deutsche Werke bereichert werden sollte, und schließlich ergibt sich aus dem Zeitpunkt, an dem unsere Betrachtungen einsetzen, daß das Opernschaffen Beethovens, Cherubinis, Cimarosas und Mozarts ganz oder nahezu ganz abgeschlossen war, während Rossini als neuer Stern aufzuleuchten begann. Auch hier sei gleich hinzugefügt, daß sich das Schaffen der zuerstgenannten vier Meister über einen Zeitraum von etwa 60 Jahren erstreckte.

Der Spielplan von 1814 bestätigt die Ausführungen K. Th. Winklers. Es wurden gegeben:

11. Okt. 1814:	Ferdinand Cortez, von Spontini.
15. „ 1814:	Achilles, von Paer.
19. „ 1814:	Ferdinand Cortez, von Spontini.
20. „ 1814:	„ „ „ „
25. „ 1814:	„ „ „ „
28. „ 1814:	Il matrimonio segreto, von Cimarosa.
1. Nov. 1814:	„ „ „ „ „
4. „ 1814:	Die Uniform, von Weigl.
8. „ 1814:	Die Vestalin, von Spontini.
12. „ 1814:	Die Uniform, von Weigl.
15. „ 1814:	„ „ „ „
18. „ 1814:	„ „ „ „
22. „ 1814:	„ „ „ „
25. „ 1814:	„ „ „ „
29. „ 1814:	Il morto vivo, von Paer.
2. Dez. 1814:	Adelasia und Aleramo, von Simon Mayr.

Erstaufführung war Ferdinand Cortez von Spontini (Urauff. 1809 in Paris), neueinstudiert war Achilles, von Paer (Urauff. 1806 in Dresden).

Bereits das nächste Jahr, 1815, zeigt ein verändertes Bild. Außer den Repertoireopern, unter denen Weigls „Schweizerfamilie" eine bevorzugte Rolle spielt, werden neun Erstaufführungen herausgebracht:

Die Liebe im Matrosenkleid	von	Weigl	(Urauff.: ?)
Die Hochzeit des Figaro	„	Mozart	(„ 1786 in Wien)
Fidelio	„	Beethoven	(„ 1805 „ „)
Rudolph von Créhi	„	Dalayrac	(„ 1789 „ Paris)
Der Kapellmeister von Venedig	„	Breitenstein	(„ ?)
Der Schatzgräber	„	Méhul	(„ 1802 in Paris)
Der sächsische Grenadier	„	W. Müller	(„ ?)
Jakob und seine Söhne	„	Méhul	(„ ?)
La prova d'un opera seria	„	Franc. Gnecco	(„ 1796 in Italien)

Das Jahr 1816 brachte die Uraufführung der beiden Opern „Il barbiere di Siviglia" und „La capricciosa" von Morlacchi und 13 weitere Erstaufführungen deutscher, französischer und italienischer Werke, darunter Bendas „Medea" (Urauff. 1769 in Gotha), das Jahr 1817, das Antrittsjahr Karl Maria von Webers in Dresden, aber die Rekordziffer von 18 Erstaufführungen und einer Neuinszenierung (die angekreuzten Werke hat Weber herausgebracht):

*Jakob und seine Söhne	von	Méhul	(neuinszeniert)
*Das Hausgesinde	„	Fischer	(Urauff.: 1800 in Wien)
*Fanchon	„	Himmel	(„ 1805 „ Berlin)
*Helene	„	Méhul	(„ 1803 „ Paris)
*Johann von Paris	„	Boieldieu	(„ 1812 „ „)
*Das Lotterielos	„	Isouard	(„ 1811 „ „)
*Raoul, der Blaubart	„	Grétry	(„ 1789 „ „)
*Das Waisenhaus	„	Weigl	(„ 1815 „ Wien)
Das Geheimnis	„	Solié	(„ 1796 „ Paris)

Adelina	von Generali	(Urauff. 1810 „ Venedig)
Le donne cambiate	„ Paer	(„ 1800 „ Wien)
*Zwei Worte	„ Dalayrac	(„ 1806 „ Paris)
*Die vornehmen Wirte	„ Catel	(„ 1812 „ „)
Ser Mercantonio	„ Pavese	(„ 1811 „ Mailand)
Maometto	„ Winter	(„ 1817 „ „)
Tancredi	„ Rossini	(„ 1813 „ Venedig)
La villanella ossia la simplicetta di Pirna	„ Morlacchi	(Uraufführung)
*Lodoiska	„ Cherubini	(Urauff.: 1791 in Paris)
La lagrime d'una vedowa	„ Generali	(„ 1808 „ Venedig)

Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei hier erwähnt, daß damals die Pflege der französischen Oper (opéra comique) zum Aufgabenkreis der deutschen Oper gehörte.

Es ist natürlich nicht möglich, all die Opern, die Jahr für Jahr neu oder neuinszeniert herausgebracht wurden, im folgenden einzeln zu nennen. Es sei deshalb nur darauf hingewiesen, daß sich die Aufführungen deutscher, französischer und italienischer Werke wie bisher in demselben Verhältnis verhalten haben. Zu den Deutschen gesellen sich nun nach und nach die Namen Weber, Marschner, Kreutzer, Lortzing, zu den Franzosen Auber und Halévy, zu den Italienern Donizetti, Bellini u. a. Dabei läßt sich feststellen, daß Rossini bis etwa 1831 zu den meistgespieltesten Komponisten gehört (1831: 46mal), dann aber Auber ihm den Rang streitig zu machen beginnt (1832: Rossini 16mal, Auber 21mal), während die Aufführungen deutscher Werke nicht diesen starken Schwankungen unterliegen. An erster Stelle steht unter ihnen Weber (1832: 11mal), dem dann meistens Mozart folgt. Beethovens „Fidelio" erscheint fast immer drei- bis viermal im Jahre, eine Zahl, die auch heute noch gilt.

Wir greifen jetzt das Jahr 1843 heraus, die Zeit Richard Wagners. In diesem Jahr gelangen zum erstenmal bzw. in neuer Einstudierung zur Aufführung:

Der fliegende Holländer	von Wagner	(Uraufführung)
Die Jüdin	„ Halévy	(Neueinstudierung)
Armide	„ Gluck	(z. erstenmal, Urauff.: 1774 in Wien)
Linda di Chamounix	„ Donizetti	(„ „ „ 1842 „ Paris)
Luigi Rolla	„ Federigo Ricci	(„ „ „ 1841 „ Florenz)
Wilhelm Tell	„ Rossini	(„ „ in deutscher Sprache)
Othello	„ Rossini	(desgl.)
Johann von Paris	„ Boieldieu	(Neueinstudierung)
Der Wildschütz	„ Lortzing	(desgl.)

Zum Vergleich diene das Jahr 1845, in dem zum erstenmal gegeben werden

Kaiser Rudolph von Nassau	von Marschner	(Urauff.: 1844 in Hannover)
Johanna d'Arc	„ J. Hoven	(„ ?)
Ein Traum in der Christnacht	„ F. Hiller	(Uraufführung)
Die Favoritin	„ Donizetti	(Urauff.: 1840 in Paris)
Alessandro Stradella	„ v. Flotow	(„ 1844 „ Hamburg)
Tannhäuser	„ Wagner	(Uraufführung)
Lucrezia Borgia	„ Donizetti	(Urauff.: 1834 in Mailand)
Die vier Haimonskinder	„ Balfe	(„ ?)
Die Erlenmühle	„ B. C. Philipp	(„ ?)

Dazu kamen als Neueinstudierungen

Iphigenia in Tauris, von Gluck,
Der Doktor und der Apotheker, von Dittersdorf,
Das unterbrochene Opferfest, von Winter.

Wieder knapp vierzig Jahre später, die Zeit Ernst von Schuchs. 1880 werden zum erstenmal gegeben

Die Königin von Saba	von Karl Goldmark	(Urauff.: 1875 in Wien)
Carmen	„ Bizet	(„ 1875 „ Paris)
Don Pablo	„ Theob. Rehbaum	(Uraufführung)
Bianca (neubearbeitet)	„ J. Brüll	(Urauff.: 1879 in Dresden)
Heinrich der Löwe	„ E. Kretschmer	(„ 1877 „ Leipzig)

Dazu kamen an Neueinstudierungen

Johann von Paris, von Boieldieu,
Oberon, von Weber,
Die Meistersinger von Nürnberg, von Wagner,
Orpheus und Eurydike, von Gluck,
Der Wasserträger, von Cherubini.

Und nun eine letzte Übersicht. In der Spielzeit 1934/1935 wurden zum erstenmal gegeben

Der Günstling, von Rudolf Wagner-Régeny,
Die schweigsame Frau, von Richard Strauß,

Dazu kamen an Neuinszenierungen

Aida, von Verdi,
Don Juan, von Mozart,
Götterdämmerung, von Wagner,
Die Josephslegende, von Strauß,
Lohengrin, von Wagner,
Tiefland, von Eugen d'Albert.

Was folgt aus diesen Zahlen?

Zunächst zeigt es sich einmal eindeutig, daß sich von all den vielen Werken, die in jedem Jahre neu zur Aufführung gelangen, nur ein ganz geringer Bruchteil im Spielplan behauptet. Das ist nicht nur heute so, sondern das ist schon immer so gewesen. Ganz besonders springt das in die Augen, wenn man sich das Jahr 1817 noch einmal ansieht. Achtzehn Erstaufführungen! Und was lebt davon heute noch? Nichts! Und dabei handelte es sich durchaus um Werke, die damals als erfolgreich und bewährt gelten konnten.

Nimmt man ferner die Zahl der Repertoireopern eines heutigen großen Theaters mit 50 bis 60 an, und überlegt man sich dabei, daß diese Werke sich in einem Zeitraum von etwa 150 bis 200 Jahren als die bedeutendsten und lebensfähigsten erwiesen haben, so kommt man auf etwa ein Werk aller drei bis vier Jahre. Auch dieses Zahlenverhältnis ändert sich kaum, wenn man etwa die von 1900 bis jetzt entstandenen Werke daraufhin überprüft.

Geht man anderseits davon aus, daß zwischen dem „Fidelio" und „Freischütz" die Spanne einer halben Generationsschicht liegt, so muß man zwar zugeben, daß zwei entsprechende deutsche Werke in unserer Zeit fehlen, dafür aber eine ganze Reihe deutscher Opern geschaffen worden sind, die zum mindesten ihre Lebensfähigkeit bis jetzt noch nicht eingebüßt haben (dabei nehme ich den „Rosenkavalier" als unbestrittene Repertoireoper an).

So bleibt zum Schluß nur noch ein Vorwurf zu klären, auf den wir bisher noch gar nicht eingegangen waren. Es heißt nämlich immer, daß die modernen Werke von den heutigen Bühnen nicht oft genug gespielt werden. Aber auch das stimmt nicht. Man kann es fast als Norm hinstellen, daß heute jedes moderne Werk mindestens acht- bis zehnmal gespielt wird, ehe es wieder abgesetzt wird. Selbstverständlich gibt es Ausnahmen, aber die sind äußerst selten. Und früher? Früher war es auch nicht anders! Die 1817 zum erstenmal aufgeführte „Adelina" von Generali wird 1817 bis 1819 jedes Jahr dreimal gespielt; le donne cambiate von Paer werden 1817 viermal, 1818 einmal, 1819 zweimal, 1820 zweimal gespielt; Ser Mercantonio von Pavese wird 1817 viermal, 1818 zweimal, 1819 einmal gegeben; Helene von Méhul wird 1817 zweimal und 1818 dreimal aufgeführt. Und so ließe sich die Liste beliebig verlängern. Die Werke aber, die damals schon sehr stark im Spielplan standen und Aufführungs-Rekordziffern hatten, sind dieselben (mit wenig Ausnahmen), die auch heute noch im Spielplan stehen oder wenigstens von Zeit zu Zeit immer wieder einmal unverändert oder in neuer Bearbeitung gegeben werden.

Aus alledem scheint mir hervorzugehen, daß man von einem Scheindasein der Oper oder einem Leerlauf im Opernbetrieb nicht sprechen kann. Daß wir uns in einer Krise befinden, wird niemand leugnen. Ebensowenig wird man abstreiten wollen, daß wir uns nicht gerade in einer Blütezeit des Opernschaffens befinden. Aber Krisenzeiten hat es schon oft gegeben. Sie sind noch immer überwunden worden. Und auf Zeiten weniger fruchtbarer Produktion sind noch immer Blütezeiten gefolgt. Nur vor einem muß sich m. E. die Oper hüten: vor der Gefahr der Zeitfremdheit, der Unaktualität. Doch das spielt schon mehr auf das Gebiet des Librettos hinüber.

Ein Komponist stellt sich vor

Werke von Max Seeboth

Die Ortsgruppe Magdeburg im Richard-Wagner-Verband Deutscher Frauen setzte sich für den Komponisten Max Seeboth ein, dem sie einen ganzen, nur von seinen in den letzten Jahren geschaffenen Werken angefüllten Abend widmete. Auch wenn dieses Konzert nicht den eindeutig großen Erfolg gebracht hätte, den es fand, wäre die Förderung eines zugeständnislos folgerichtig modernen Künstlers als eine wichtige Tat zu preisen, die außerdem durchaus im Sinne Richard Wagners, des Bejahers alles zukunftsträchtig Neuen liegt. Hier geschah es glücklicherweise, daß sich die Besucher einem schweren Stoff gegenüber willig aufschlossen und das echt Musikantische fühlten und mit größter Herzlichkeit anerkannten. Die Generation, welcher der Magdeburger Seeboth angehört, und die er, nach ausführlichen Proben zu beurteilen, mit nicht alltäglicher Könnerschaft repräsentiert, liebt die weiche Gefühlsseligkeit nicht. Sie ist strenger, herber und sparsamer in ihren Äußerungen als die Vorkriegsjugend zwischen 20 und 30. Sie weiß die Romantik in ihren Gipfelwerken wohl zu schätzen. Aber als Ideal für die eigene Aussage gilt ihr Bach. Sie schreibt nicht aus der schwelgerischen Blüte der Harmonie heraus, sondern sie begibt sich auf den viel schmaleren und schwierigeren Weg der linearen Vielstimmigkeit. Es kommt also bei Max Seeboth, der über eine naturgewachsene polyphone Technik und über einen wachen Klangsinn in den Kombinationen verfügt, niemals zu dem altgewohnten, gesättigten, üppigen oder gar süßen und fetten Wohlklang unzeitgemäßer Nachempfinder; sondern die Mischungen, die sich aus seiner Art des Komponierens ergeben, werden Ausdruck eines neuen Lebensgefühles.

Schon äußerlich besticht die erfrischende Kürze und Knappheit seiner Formen. Es kommt ihm in erster Linie darauf an, präzis und charakteristisch zu sprechen, wofür die Sonate I für Violine und Klavier (eine Uraufführung) bereits einen schönen Beweis liefert. Zwei schnelle Ecksätze, der erste mit kühnem Griff hingelegt, der andere scherzoartig dahinhuschend, umschließen ein Larghetto, welches ganz innerlich, in herber Süße von der Geige gesungen wird. In beiden Fällen sind die Proportionen gewahrt. Das Allegro schäumt nicht über, und die Kantilene schwatzt nicht. Die Sonate III für Violoncello und Klavier (gleichfalls eine Uraufführung) entstammt dem gleichen Gefühlskreis. Das Presto ist ein visionäres Nachtstück, das schmerzvolle Andante eine unsentimentale Klage, die Schlußfuge ein machtvoll gesteigertes Stück absoluter Musik. Als ihr Hauptvorzug gilt uns das, was wir auch über ein am gleichen Abend erstaufgeführtes Klavierwerk „Präludium und Fuge" sagen möchten: eine gewisse bewußt-abstrakte Haltung wirkt doch nie zu abstrakt, das heißt nie blutleer; denn die Intensität der inneren Spannung läßt nicht nach; und — ein wiederholt von Seeboth verwandtes Kunstmittel — plötzlich hereinbrechende akkordische Bässe rütteln den Hörer auf.

Man vernahm ferner noch ein beachtliches Klavier-Scherzo und das Trio I für Violine, Cello und Klavier (Uraufführung), das in seiner orchestralen, einfallsreichen Fülle unbedingt fesselte, wenngleich ein paar Striche der Wirkung zuträglich sein dürften, denn in dieser während ihrer langsamen Sätze etwas ausufernden Arbeit hat Seeboth noch nicht ganz Maß gehalten.

Das Entscheidende bleibt der Gesamteindruck, gipfelnd in der sehr kühn getürmten, ergreifenden Klavierfuge. Der Überblick über zwei Stunden konzentriertester Kammermusik, die in keinem Satz eine Niete zeigte, läßt es uns verwunderlich erscheinen, daß der in Magdeburg ansässige Komponist bisher so selten den Weg in die Programme seiner Vaterstadt fand. Bei der Gaumusikwoche des Gaues Magdeburg-Anhalt in Dessau wird Seeboth herausgestellt werden. Es ist schön, daß der Richard-Wagner-Verband jetzt bereits diese eindeutige Begabung erkannte, von der wir, ohne billig prophezeien zu wollen, nach der Bekanntschaft glauben, daß ihr Durchbruch in die große deutsche musikalische Öffentlichkeit in nicht allzu ferner Zeit gelingen wird.

Der Komponist als guter Pianist und Kammermusiker am Flügel brachte mit zwei Solisten des Städtischen Orchesters Magdeburg seine Schöpfungen prächtig zum Klingen. Des Konzertmeisters und Kammervirtuosen Otto Kobin genauer Musikalität und sein süßer, niemals süßlicher Geigenton, Leo Koscielnys mit technischer und musikalischer Sicherheit beherrschtes Cello, dazu Seeboths autoritativer Klavierpart erstritten für Werk und Wiedergabe einen Erfolg, der, weit über die Ermunterung hinaus, bereits eine Bestätigung bedeutete.

Günter Schab.

Österreichs deutsche Kulturmission

Von Rudolf Sonner, Berlin

„Österreich war durch Jahrhunderte einer der stärksten Träger deutschen Lebens, sein Werden, Aufsteigen und Absinken bildet einen wesentlichen Teil deutscher Geschichte, Österreich war und ist ein Stück deutscher Seele, deutschen Ruhmes und deutschen Leides. Österreich hat aus dem Mutterboden Altdeutschland unschätzbare physische und geistige Kräfte gesogen, es hat auch sehr Bedeutsames für die Entwicklung gesamtdeutschen Blutes, Raumes und Geistes geleistet. Das deutsche Blut war das Staatsbildende, und es war das schöpferische Element auch im kulturellen Gebiet, es war der bedeutsamste Einschlag auch in den Mischungen, die österreichisches Deutschtum mit anderem Blute einging; deutsch war die befruchtendste Arbeit des Geistes, die Pfluges und des Schwertes, deutsch war der geschichtliche Kulturboden weit über die deutschen Siedlungsgrenzen oberhalb Österreichs, deutsch war die bestimmteste Farbe des geistigen Antlitzes, und deutsch war die geschichtliche Sendung Österreichs."

(Heinrich Srbik.)

Österreich ist heimgekehrt ins Reich. Diese weltgeschichtliche Wende gibt uns Anlaß, einen Rückblick zu werfen auf jene großdeutsche Mission, die es in den letzten tausend Jahren erfüllt hat.

Die Markmannen waren es gewesen, die die großartige Sendung in der Ostgrenzmark begannen. Im Hochgefühl rassischen Herrentums und des kulturellen Bewußtseins nahmen sie, aus Bayern kommend, Besitz von dem schönen Land und wußten es gegen die Anstürme der Hunnen und Avaren zu halten. Mögen auch im Verlauf der Jahrhunderte staatspolitische Kräfte sich als trennende Mächte eingeschoben haben, die Bande des Blutes sind niemals abgerissen. Die Rassenseele, die sich im Kunstschaffen ihre hehrsten Ausdruckskräfte formte, überbrückte die künstliche übernationale Weite. Im fruchtbaren Lebens- und Kulturraum Österreichs entstand eines der hervorragendsten Denkmäler der deutschen Literatur, das „Nibelungenlied", oder wie wir lieber mit der besten uns erhaltenen Handschrift es nennen wollen „Der Nibelungennot". Es ist mit den wichtigsten anderen deutschen Volksepen uns nicht nur durch die österreichische Heimat verwandt, sondern auch durch alle jene typischen Eigenheiten der volkstümlichen Epik. Ja, es ist darüber hinaus das Werk eines Genies. Mit der visionären Schöpferkraft des Dichters hat der anonyme Autor charakteristische und typische Figuren gezeichnet, unter denen uns besonders liebenswert die Selbstverherrlichung des Sängerstandes im Spielmann Volker von Alzey geworden ist, die in dem Minnesänger des Babenberger Hofes Walter von der Vogelweide ihre lebendige Fortsetzung gefunden hat. Von nun ab bricht die Reihe der schöpferischen und kraftvollen Persönlichkeiten in dem zu einem der geistigen Mittelpunkte Deutschlands gewordenen Österreich nicht mehr ab. Der Mönch von Salzburg schafft seine christlichen Lieder. Oswald von Wolkenstein, der Meistersinger, bereichert den Schatz deutscher Dichtung.

Innsbruck wird unter Erzherzog Sigismund zu einem Zentrum musikalischer Kultur. Dort wirkt Paul Hofhaimer als kaiserlicher Hoforganist. Als sein Nachfolger amtiert Heinrich Isaac, dessen Lied „Innsbruck, ich muß dich lassen", sich über die Jahrhunderte hinweg erhalten hat. Im erzbischöflichen Salzburg finden wir Heinrich Finck. In Wien bringt Hans Judenkunig 1523 sein Lautenbuch heraus. Hier treffen wir auch den Großmeister des deutschen vielstimmigen Liedes, den Alemannen Ludwig Senfl. In die Mitte des 16. Jahrhunderts fällt die Glanzzeit der kaiserlichen Hofkapelle in Wien und Innsbruck unter Karl V. Nach dem Schrecken des 30jährigen Krieges schafft Froberger in Wien die neue Form der Klavier-Suite. Wenige Jahre darauf beginnt die Blüte der Oper und des Oratoriums in Wien unter Leopold I. Ende des 18. Jahrhunderts finden wir Johann Fux als Hofkomponisten in Wien, später den Hofkapellmeister Johann Joseph Fux und endlich den Kammermusik-Komponisten Georg Matthias Monn. In dieselbe Zeit ungefähr fällt die gesteigerte Musikpflege in den österreichischen Adelskapellen. In Wien erringt Christoph Willibald Gluck, der Reformator der Oper des 18. Jahrhunderts, nachhaltige Erfolge als Komponist und Kapellmeister an der Hofoper. Die Wiener klassische Schule verdankt Joseph Haydn die sinfonische Form. In der Donaustadt verwirklicht W. A. Mozart die Idee der deutschen Oper. Er, der einmal voll Bitterkeit und Ingrimm ausgesprochen hatte: „Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette — es sollte ein anderes Gesicht bekommen!", führte das erste Vor-

postengefecht für die Weltgeltung der deutschen Oper zum Sieg. Wien ist für Beethoven wie für Brahms die zweite Heimat geworden. Hier war die Wirkungsstätte des Schöpfers des deutschen Kunstliedes, Franz Schubert. Die Südsteiermark ist die Heimat Hugo Wolfs, der auf diesem Gebiete Höchstleistungen hervorgebracht hat. Aus niederösterreichischem Bauerngeschlecht stammt der große Sinfoniker Anton Bruckner.

Die Nachkriegszeit und das ihr nachfolgende System der Bedrückung ließ auch in Österreich durch die rassische Überfremdung die Musik entarten und verfallen. Aber schon beginnt die Säuberungsaktion und die Neuordnung des österreichischen Kunstlebens. Der bisherige Landeskulturleiter der NSDAP. Hermann Stuppäck ist zum offiziellen Kulturleiter der Partei in Deutsch-Österreich ernannt worden. Er wird im engsten Einvernehmen mit dem Unterrichtsminister Professor Menghin die Entjudung in allen Zweigen der Kunst und Kultur durchführen. Die Leitung der wichtigsten Kulturinstitute ist bereits bekannten Parteigenossen übertragen worden. Von seinem Amte ist ausgeschieden der Direktor des Burgtheaters Hermann Röbbeling, der sich noch vor kurzem einen 5jährigen Vertrag erschlichen hatte. Mit der kommissarischen Leitung ist der Leiter des Wiener Kampfbundes für deutsche Kultur und Dichter Mirko Jelusich betraut worden. Die nächste Zeit wird die völlige Entjudung der Wiener Privattheater bringen. Die Leitung der österreichischen Autoren-Gesellschaft, die einen Teil ihrer nicht geringen Mittel bis in die letzte Zeit zur Finanzierung der vaterländischen Front verwendet hat, liegt heute in den Händen des Präsidenten Friedrich Reidinger und der Direktoren Tlaskal und Beran. Die Gesellschaft der Musikfreunde wird jetzt geleitet von Professor Franz Schütt, die Wiener Symphoniker von Dr. Ernst Geutebrück. Mit der Leitung der Internationalen Bruckner-Gesellschaft und der Wiener Akademie der Tonkunst ist Professor Orel betraut worden. Die Leitung des musikwissenschaftlichen Verlages hat Johann Kliement übernommen.

In der Wiener Staatsoper sind ebenfalls Personalveränderungen vorgenommen worden. Die beiden Kapellmeister Carl Alwin und Heinrich Krips sind ihrer Ämter enthoben worden. Der Jude Bruno Walter Schlesinger, der wenige Tage vor der Machtübernahme noch seinen Vertrag bis 1941 verlängern ließ, wird nicht mehr am Dirigentenpult erscheinen. Dr. Erwin Kerber ist in der Leitung dieses repräsentativen Instituts belassen worden. Ebenfalls in seinem Amt bleibt Direktor Rolf Jahn als Leiter des deutschen Volkstheaters. Die bisherige Leitung der Wiener Volksoper hat aufgehört zu existieren. Von sich aus zurückgetreten ist der Vorstand des Wiener Philharmonischen Orchesters Hugo Burghauser. Vorläufig ist Wilhelm Jerger zum kommissarischen Leiter bestimmt worden. Sicherem Vernehmen nach soll Hans Knappertsbusch für den Dirigentenposten dieses Kulturorchesters vorgesehen sein.

Gedanken eines Musikliebhabers beim Anhören einer neuen Oper

Von Josef Grunwald, Berlin

Im Folgenden lassen wir einen Musikliebhaber zu Wort kommen, der einmal von der Seite des nicht fachlich geschulten Opernbesuchers Stellung nimmt zu Fragen des Gegenwartschaffens, die unsere Zeit mehr als früher bewegen.

Die Schriftleitung.

Ich kannte noch nichts von der Oper, die ich jetzt das erstemal hören sollte, nichts von ihrer Dichtung und ihrer Musik. Nur ihr Meister war mir gut bekannt. So war mein Interesse ein doppeltes: ein allgemeines und dazu noch ein besonderes.

Meine Freundschaft mit der Oper überhaupt hat zwei Seiten: eine praktische, die sich mehr negativ als positiv verhält, und eine theoretische, die durchaus bejahend ist. Zu oft schon bin ich von Werken nicht befriedigt, ja enttäuscht worden. Ungleich größer erscheint mir hier das Risiko als im Konzertsaal bei sinfonischen oder kammermusikalischen Darbietungen. Ich weiß, daß dies an der Kunstform der Oper selbst liegt, die eine komplizierte ist, weil sie sowohl als Dichtung wie auch als Musik überzeugend wirken soll, weil sie dadurch ihren oder ihre Schöpfer in die Gefahr bringt, Mittel und Zweck miteinander zu verwechseln, das Dichterische auf Kosten des Musikalischen zurücktreten zu lassen oder umgekehrt. Genau so aber habe ich das Gefühl, daß es gelingen muß, ein einheitliches Kunstwerk aus

Dichtung und Musik zu schaffen, wobei durch das Zusammenwirken beider eine besonders schöne und große Wirkung zustande kommt, wodurch der dramatische Gesamteffekt ein besonders deutlicher wird. Und auf diesen allein muß es ja ankommen. Er ist es, der uns naturgegebene Unwahrheiten, sogar grobe Unwahrscheinlichkeiten nicht achten oder vergessen läßt, wenn das Werk in seinen einzelnen Teilen zusammenstimmt, wenn es eine Eigengesetzlichkeit erkennen läßt, die in sich konsequent ist. Eine Reihe von Opern macht auf mich diesen Eindruck, für mich ein Beweis, daß auch die positive Seite meiner Freundschaft mit ihr zu Recht besteht. Und so wundert es mich nicht, daß ganz allgemein das Opernschaffen und die Neigung zum Opernhören nie nachgelassen hat, daß größte Dichter wie Goethe nicht nur über die Schönheit und Wichtigkeit der Oper sich theoretisch ausgelassen, sondern auch selbst Opern- und Operettentexte geschrieben haben, daß Musiker wie Beethoven sich die größte Mühe gegeben haben, Opernkompositionen zu schaffen, daß das Publikum niemals damit aufgehört hat, sich Opern anzuhören.

Das Besondere der diesmaligen Opernaufführung war für mich, daß ich das Werk zusammen mit seinem Meister hörte. Ich saß neben ihm und hatte das Gefühl, am unmittelbarsten mit meiner Person allein ihm gegenüber das Publikum zu vertreten. Das war mir wie eine Verpflichtung, eine Verpflichtung, so bereit wie möglich der Wirkung die richtige Gegenwirkung folgen zu lassen, dafür zu sorgen, daß zwischen Künstler und Publikum die klarste Verbindung bestehe; denn so wie er das Publikum belebt, so hat dieses ihn zu tragen, ihn anzuregen, so sieht er schließlich sich selbst und sein Werk in ihm widergespiegelt.

Es müßte eigentlich für den Schaffenden leicht feststellbar sein, was zu einem großen Opernerfolg nötig ist. Man fragt bei den großen Theatern an, welche Opern immer gefüllt sind und auf welche Werke sie aus Haushaltsgründen nicht verzichten können. Es ist bekannt, daß dies etwa folgende sind: Aida, Mignon, Carmen, Butterfly, Bohème, Freischütz, Figaros Hochzeit, Zauberflöte, Meistersinger, Rosenkavalier. Was bedeutet das nun aber? Doch wohl nichts anderes, als daß der Geschmack des Publikums wie auf allen Gebieten so auch hier ein sehr verschiedener ist und daß das Publikum bei diesen genannten Opern nicht immer dasselbe ist. Denn Mignon neben den Meistersingern und Butterfly neben Figaros Hochzeit klingt doch etwas eigenartig zusammen. Wahrscheinlich beantwortet die obige Feststellung nur die Frage: Aus welchen Gründen geht das Publikum in eine Oper, aber nichts mehr. Und es ist leicht, als Gründe sich da herauszusuchen: Ablenkung, Zerstreuung, mehr oder weniger Anregung, aber auch der Wunsch, sich auf Wesentliches hinlenken, sich erheben zu lassen. Es ist also hier wie bei allen Kunstdarbietungen. Dabei kann mehr das Dichterische oder mehr das Musikalische das die Menge Anziehende sein.

Der Publikumsbesuch kann also nicht letzten Endes entscheidend sein. Man müßte die Frage nach der Wertigkeit einer Oper schon an einen beschränkten Personenkreis richten, an d i e Menschen natürlich nur, für die eine Kunstdarbietung, wie die Kunst überhaupt, Lebensmittel, wichtiges Lebensmittel ist, nicht Betäubungsmittel zum Ablenken oder Berauschen, nicht lediglich Genußmittel zur leichten Anregung, auch nicht Arzneimittel zur Überwindung einer besonderen oder allgemeinen Misere. Nein, auch nicht Arzneimittel! Denn der Begriff Arzneimittel ist ja bekanntlich ein sehr relativer, weshalb wohl das Volk der am besten durchdachten Sprache, die Griechen, für Arzneimittel und Gift überhaupt nur einen Ausdruck: Pharmakon hatten. Was für den einen nützlich ist, kann für den anderen schädlich sein. Für mich ist, glaube ich, Tannhäuser Gift, der Ring des Nibelungen sehr nützlich, für andere mag es umgekehrt sein.

Also wenn man nur d i e fragte, für die die Kunst wirklich ein lebensnotwendiges Mittel ist, würde man ganz sicher erfahren, daß es nur sehr wenige Opern gibt, die sie als hohe Kunst, überzeitlichen Wert in sich tragend, bezeichnen würden, was sich übrigens mit der allgemeinen Feststellung insofern deckt, als es überhaupt auf allen Spielplänen immer nur 20—30 Opern allerhöchstens gibt, die fortdauernd gespielt werden.

Zusammen ein Beweis dafür, daß die Schwierigkeiten in der Kunstform selbst liegen und daß es nur ausnahmsweise gelingt, in dieser Form etwas ganz Großes hinzustellen. Wir haben ja auch wenig Opernspezialisten unter den großen Musikern, und dann sind es meist Größen zweiter Ordnung. Wenn es aber Mozart gelingt, aus einem harmlosen Libretto durch seine Musik ein Ewigkeitswerk zu machen, so spricht das eben zunächst nur für Mozart und noch nicht für die Oper, so wie Bach aus den teilweise furchtbaren Passionstexten mit die größten Werke der Musikliteratur geschaffen hat.

Sicherlich gibt es für die Oper Materialgerechtes, Spezifisches wie Chorszenen, Tänze, eingelegte musikalische Arien- und Liedlyrik und Unspezifisches, Nichtmaterialgerechtes wie gesungene lange Dialoge. Vielleicht ist ihr etwas romantischer Hintergrund besonders dienlich. Aus der Prunkliebe der ausgehenden italienischen Renais-

ſancezeit entſtanden, wird ſie ſelten auf etwas großzügige Ausſtattung verzichten. Aber trotz Romantik und Prunkes gelingt es ihrer leichtlebigeren und leichtgeſchürzteren Schweſter, der Operette, mehr, breiteren und allgemeineren Widerklang im Publikum zu finden.

All dieſe Gedanken und ähnliche gingen mir dann bei der Aufführung im Kopfe herum. Schade, es iſt nicht gut, wenn man ſich während eines Kunſtgenuſſes viel Gedanken macht. Der Verſtand darf da eigentlich nicht Gelegenheit bekommen, für ſich allein tätig zu werden, ſonſt kommt es unweigerlich zum Loben und Tadeln von Einzelheiten. Ich kam daran aber nicht vorbei. Der Geſamteindruck war befriedigend, die Handlung fließend, die Muſik ließ in techniſcher Hinſicht abſolut eine Meiſterhand erkennen; aber beides ſcheint mir noch nicht auszureichen, um auf dieſem ſo ſchwierigen Kunſtgebiet etwas ganz Großes, Überzeitliches entſtehen zu laſſen. So kam es bei mir zum Auseinanderſetzen mit Einzelheiten in negativer und poſitiver Hinſicht.

Es befriedigte mich in der Dichtung einiges nicht. Die Gegenwart darzuſtellen wird, wenn es nicht ein Geſtalten als Satire oder Schwank werden ſoll, immer Schwierigkeiten bereiten, da es im allgemeinen und der Allgemeinheit ſchwer fällt, ihre Zeitgenoſſen rückhaltlos als Helden anzuſprechen. Wenn aber die die Haupthandlung tragenden Perſonen nicht deutlich ihrer Geſinnung und ihren Taten nach heldenhaft wirken, ſo entbehrt das Drama ſeiner weſentlichſten Stütze. Und ſo kam es mir hier vor. Im ganzen erſchien mir das Libretto nicht dergeſtalt, daß es von ſich aus allein eine große Wirkung hätte hervorbringen können. Sicherlich beruht der große Publikumserfolg mancher Opern aber hierauf. Vielleicht wäre die Dichtung als Singſpiel und nicht als durchkomponierte Oper bearbeitet eindrucksvoller geweſen. So ermüdeten einige lange Rezitative, die den Gang der Handlung unnötig verzögerten, ohne von der Notwendigkeit der Verkoppelung mit Muſik zu überzeugen.

In muſikaliſcher Hinſicht wirkte alles durchaus melodiſch, aber ob die melodiſche Prägnanz, wenigſtens an allen wichtigen Stellen der Oper, ſchon ausreichend iſt, bezweifle ich. Vielleicht iſt das auch der Grund für das Fehlen einer Ouvertüre, die doch immer einen wichtigen Teil einer Oper, den muſikaliſchen, insbeſondere melodiſchen Extrakt derſelben darſtellt, die ich bei einer Oper auch nicht miſſen möchte, da ſie ſofort die richtige Atmoſphäre für das Werk ſchafft.

Der Werkſchöpfer konnte mit ſeinem Publikum zufrieden ſein. Es war aufnahmebereit hingekommen und brachte ſeinen Dank für die ihm dargebotene Gabe deutlich zum Ausdruck. Es war nicht ratlos wie in früheren Zeiten, als ihm von mehr oder weniger artfremden Zeitgenoſſen Erzeugniſſe vorgeſetzt wurden, die im Kopfe und nicht im Herzen entſtanden waren. Daß alle Mitſpielenden, Soliſten, Chöre und Orcheſter ſehr bei der Sache waren, ſpricht dafür, daß ihnen die Wiedergabe des Werkes Freude machte, und ſpricht etwas im ganzen für das Werk.

Aber welcher Mühe bedarf es, ſolch ein Werk zu ſchaffen und wiederzugeben! Vom Dichterkomponiſten angefangen bis zum letzten künſtleriſchen Darſteller und ſonſtigen Mitwirkenden! Das mag wohl letzten Endes das Wichtigſte ſein bei dem Gefühl der nicht völligen Befriedigung, daß man bei einem ſolchen Kunſtwerk ein gewiſſes Mißverhältnis zwiſchen aufgewandter Mühe und Erfolg und, damit zuſammenhängend, zwiſchen äußerer Form und innerem Gehalt doch feſtſtellen zu müſſen glaubt. Ein ſchönes Lied, die einfachſte und überzeugendſte Verbindung von Wort- und Tondichtung, ein Choralvorſpiel, eine Sonate kann unendlich mehr geben. Und hier erhebt ſich auch gleich die Frage: Wie lange wird dieſes Werk etwas geben? Wird es Generationen etwas zu ſagen haben? Oder wenigſtens fortdauernd der jetzigen? Ich weiß es nicht. Wenn ich nach mir urteile, ſo hätte ich wohl Luſt, es noch einmal zu hören, um es beſſer kennenzulernen und mich und meinen Eindruck zu kontrollieren, aber ſonſt kann ich einen Anreiz, es immer wieder oder wenigſtens mehrmals zu hören, bei mir nicht feſtſtellen. Ich glaube, daß es noch von einer Reihe Bühnen übernommen wird und übernommen werden muß. Wenn es aber vielen ſo ergeht wie mir, wird es wahrſcheinlich auch nur eine Einſpielzeit-Oper werden.

Das Wievielfache mag die Zahl dieſer Opern gegenüber der von ſolchen ſein, die ſich dauernd auf dem Programme zu halten vermögen und die zu verlieren ein großer Verluſt wäre! Das Los der Opernkomponiſten ſcheint mehr und eher als bei andern Muſik- und Theatergattungen das zu ſein, für die Gegenwart und nicht für die Zukunft zu ſchaffen. In e i n e r Hinſicht wirken ſie aber doch für die Zukunft, indem ſie mit ihrem Mühen und Schaffen erreichen, daß der göttliche Funke weitergegeben wird von Generation zu Generation. Dafür iſt ihnen Dank zu wiſſen, für dieſes Wollen und Können.

Nicht nur intereſſant iſt es, ſondern auch lehrreich und erhebend, Werk und Meiſter gleichzeitig zu erleben, etwas durch ſein Reden und Erklären Einblick in die Werkſtatt ſeines Schaffens zu bekommen, auch die gegenſeitige Beziehung zwiſchen Schöpfung und Schöpfer zu erfühlen. Ein Glau-

bensatz von mir ist, daß jede Schöpfung Not voraussetzt, irgendeine materielle oder ideelle Not, eine große Schöpfung eine große Not, daß jedes Schaffen ein Kämpfen einer solchen Not wegen ist und daß von diesem Kämpfen an Werk und Meister irgend etwas erkenntlich ist. Und daraus wird uns die Achtung vor jedem ernsten Schaffenden. Ich weiß, daß über ein Werk ein Urteil abgeben, auch seinen Meister beurteilen heißt, daß aber eigentlich nur, wer auf diesem bestimmten Gebiete selbst Schöpfer ist, die Schöpfung eines anderen werten kann. Wir Sonstigen haben uns so ernst und klar wie möglich Rechenschaft darüber zu geben, welchen Eindruck das Werk auf uns gemacht hat; wir müssen wissen, daß wir dabei auch über uns selbst, unsere Aufnahme- und Resonnanzfähigkeit ein Urteil abgeben.

Nur darum ist es mir hier gegangen.

„Musikfest der Stadt Essen"

Ein Fest aus Anlaß des 100jährigen Bestehens des Essener Musikvereins

Nur wenige Musikfeste sind in den letzten Jahren zu verzeichnen gewesen, die — wie das „Musikfest der Stadt Essen" — organisch dem Boden örtlicher oder landschaftlicher Musikpflege entwachsen sind. Viele waren nichts anderes als Musikmärkte, auf denen planlos Schöpfungen aller Art dargeboten wurden. Viele vermittelten unter dem Kennwort „Neue Musik" unfertige Arbeiten, die oft genug den Spottitel „Musikfest-Musik" erhielten. Um so begrüßenswerter war dieses Essener Fest, das seinen Anlaß — die 100-Jahr-Feier des Essener Städtischen Musikvereins — nicht zu landläufigen Programmgebilden benutzte, sondern das weit über eingebürgerte Gepflogenheiten hinausgriff. Unstreitig hat sich Essen schon seit längerer Zeit den Ehrentitel einer Musikstadt erworben. In ihren Mauern hielt vor dem Kriege der Allgemeine deutsche Musikverein zweimal seine Tonkünstlerversammlung ab. Aber es gab hier auch Musikfeste zu Ehren Bachs, Beethovens, Schuberts, Brahms', Regers, Strauß'; und nicht zuletzt trat der Essener Musikverein bei seinen verschiedenen Jubiläumsfeiern mit würdigen Veranstaltungen hervor. Immer wieder tat sich bei diesen Anläßen kund, wie musikfreudig die Essener Bevölkerung ist, wie stark ihre Einsatzbereitschaft für die örtliche Musikpflege ist und zu welcher Leistungshöhe dieses Interesse die musikalischen Einrichtungen der Stadt zu entwickeln vermocht hat.

In dieser Beziehung ist die 100jährige Geschichte des Essener Musikvereins als eines Hauptträgers des städtischen Musiklebens beispielhaft für das Reifen der gesamtdeutschen Musikkultur im letzten Jahrhundert gewesen. Mit dem allgemeinen Aufschwung der Industriestädte und ihres ununterbrochenen kulturellen Wettstreites untereinander vollzog sich in Essen ein Ausbau, der von kleinsten Anfängen unter dem musikliebenden und komponierenden Kaufmann J. W. Nedelmann (geb. 1785, gest. 1862) ausging und der aus immer stärkerer, opferwilliger Anteilnahme der Bevölkerung und aus der Initiative der späteren Vereinsdirigenten jenen Umfang annahm, der heute den Ruf Essens als Musikstadt in alle Gaue zu tragen vermag. Vor allem war es dem tatkräftigen Einsatz Georg Hendrik Wittes (geb. 1843, gest. 1929) zu danken, daß in den vierzig Jahren seines Wirkens bis zum Jahre 1911 das Musikleben der Stadt fest begründet wurde. Männern wie Abendroth, Fiedler, Schüler und Bittner wurde erst durch die Taten dieses Mannes der Boden zu wahren Hochleistungen bereitet. Deshalb war es äußerst sinnvoll, daß die reich ausgestattete Festschrift zum „Musikfest der Stadt Essen" in ihrem Kern eine erstmalige umfangreiche Darstellung des Lebens und des kompositorischen und schriftstellerischen Schaffens Wittes (aus der Feder von Dr. Gaston Dejmek) enthielt. Dieser wissenschaftlich sorgfältigen Arbeit ist zu entnehmen, welche Widerstände allmählich zu überwinden waren und wie viele Opfer es kostete, bis die Essener Musikkultur jenen Rang erhielt, der ein Fest wie das zum 100jährigen Bestehen des Musikvereins rechtfertigen konnte.

Dieses Musikfest nun faßte in gewichtigen Proben das zusammen, was das Musikleben der Stadt viele Jahre hindurch bestimmt hatte. Es zog alle jene heute lebenden Dirigenten heran, die als Musikdirektoren und Leiter des Musikvereins die musikalischen Geschicke der Stadt einst bestimmt hatten: Hermann Abendroth (1911—1916), Max Fiedler (bis 1933), Johannes Schüler (bis 1936) und — als gegenwärtigen Leiter und Festdirigenten — Albert Bittner (seit 1936). Es verpflichtete Solisten, die wie Elly Ney, Emmy Leisner oder Alma Moodie in Essen besonders heimisch geworden waren. Es vermittelte eine Folge von Werken, die als unerschütterliche Pfeiler das hochragende Gebäude der deutschen Musik tragen. Auch das Schaffen der Gegenwart wurde einbezogen, das bekanntlich in Essen immer berücksichtigt und gefördert worden ist. Mit diesen gewichtigen Fak-

toren war es nicht schwer, die Anteilnahme nicht nur der städtischen Bevölkerung, sondern auch der Musikfreunde weit außerhalb der Stadtgrenzen zu erobern. Schon wenige Tage nach der Eröffnung des Kartenverkaufs waren sämtliche Veranstaltungen des Festes restlos ausverkauft, so daß die Aufführungen der h-Moll-Messe von Bach, der Neunten von Beethoven und alter Kammermusik wiederholt werden mußten. Hätte es vorher schon einen schöneren Beweis dafür geben können, wie sinnvoll dieses Fest aus der örtlichen Musikpflege herausgelöst und zu ihrer Krönung erhoben worden war?

In erster Linie war es das Verdienst des gegenwärtigen Essener Musikdirektors Albert Bittner, das Gesicht dieses Festes so glücklich bestimmt zu haben. Als Festdirigent schenkte er einleitend eine Wiedergabe der Hohen Messe von J. S. Bach, die vortrefflich die überwältigenden musikalischen Schätze dieses Werkes in den Bereich des Klanges erhob und in stilvoller Großlinigkeit das Formgefüge und die innere geistige Welt der einzelnen Sätze verdeutlichte. Hierbei erwies sich Bittner als ein Musiker von großem Format, der alle technischen Aufgaben mühelos zu lösen vermochte und sich trotz des leidenschaftlichen Schwunges und der großen Lebendigkeit seines Musikantentums als ehrfürchtiger Diener am Kunstwerk fühlte. Bei ihm zeigten sich persönliche Ausstrahlungsfähigkeit und Wille zum Werk in besonders schönem Verhältnis.

Was er sich bei der h-Moll-Messe an Zurückhaltung auferlegen mußte, konnte er bei der Darstellung der Chorfantasie von Ludwig van Beethoven im zweiten Festkonzert zu hinreißender interpretatorischer Kraft auswirken. Auch hier führte er den Chor des Musikvereins zu einer hochbeachtlichen Leistung, die seine glänzende Schulung bestätigte; aber gleichzeitig dominierte die einmalig hohe, reife Kunst Elly Neys. Den Mittelpunkt dieses Konzerts hielt die Uraufführung des Cellokonzerts op. 34 von Max Trapp, das durch seine melodische Liebenswürdigkeit einen Da-capo-Erfolg errang. Ludwig Hölscher war diesem Werk ein sorgsamer Anwalt. Er wußte die Solostimmen seines Instruments vorzüglich den Entwicklungen des Orchestersatzes gegenüberzustellen und dadurch das aus romantischem Klanggefühl geborene, formal und stimmungsmäßig sehr vielseitige, aber auch klare Werk reizvoll darzubringen. Es zeigte sich bei dieser Schöpfung wieder einmal der Wert gediegenen Handwerks und gestalterischer Reifung, zweier Dinge, die die oft befehdeten Vertreter der sogenannten Reaktion immer noch vorbildlich beherrschen.

Den Schluß dieses Konzertes bildete Hermann Abendroths Deutung der Dritten Sinfonie von Anton Bruckner, bei der das Essener Städtische Orchester seine hohe Spielkultur voll auswirken konnte. Abendroth zeichnete mit seiner ausdruckserfüllten Gestik die gewaltigen Maße dieses Werkes weniger in seiner Großlinigkeit und in der Weitläufigkeit seines Atems als mit einer ungemein liebevollen Ausmalung aller motivischen und klanglichen Einzelheiten nach, von hier aus das Ausdrucksbild dieser Sinfonie mehr und mehr abrundend und zu großer und tiefgehender Wirkung führend. — Das folgende Kammerkonzert brachte mit Werken von Loeillet, Ariosti, Händel, Bach, Rust, Purcell und Buxtehude eine willkommene Entspannung und führte von der klassischen und romantischen Musik weg und tiefer in die Barockmusik hinein. Günther Ramin, Reinhard Wolf und Paul Grümmer waren den Werkproben aus dieser Zeit mit originalen Instrumenten stilvolle Künder.

Im dritten Festkonzert sah man den feinsinnigen Dirigenten Johannes Schüler am Dirigentenpult, der an Werken aus neuerer Zeit wieder einmal sein hochkultiviertes Musikantentum bewähren konnte. Die Feinnervigkeit, mit der er die reichen Klangschattierungen in Max Regers Serenade op. 95 und die weitläufigeren Entwicklungslinien dieses Werkes bloßlegte, kennzeichnete ihn erneut als eine bedeutende Künstlerpersönlichkeit. Seine Wiedergabe des „Nachmittag eines Faun" von Claude Debussy war schlechthin vollendet. Aber auch als Begleiter zeigte er sich genau wie Bittner ungemein feinfühlig, hier an Jean Sibelius' Violinkonzert, das Alma Moodie mit schönem Ton spielte. Auch hier verwirklichte er seine Neigung, das Werk auch im Orchesterklang zur vollen Darstellung zu bringen, nicht also nur begleitende Farben unterzulegen, sondern an der Gesamtwiedergabe mitzugestalten. Abschließend vermittelte er in westdeutscher Erstaufführung Boris Blachers „Concertante Musik", deren handwerklich vorzüglich gemeisterte heitere, man könnte auch sagen komödiantische Haltung ebenso wie beim Cellokonzert von Trapp eine Wiederholung bewirkte.

Zu einem festlichen Ereignis ersten Ranges erhob Altmeister Max Fiedler das Abschlußkonzert mit seiner Wiedergabe der Neunten von Beethoven, der Ernst Keller in geschmackvoller Registrierung und großzügigem Aufbau Brahms Orgelfuge as-moll voranschickte. Der greise Dirigent vertrat imponierend höchstes Dirigententum. Sein objektives

Werkbild verschmolz hier in idealer Weise mit einem Grad künstlerischer Vergeistigung, wie sie nur ein reifer Musiker seines Formats besitzen kann. Mit immer noch bestechender Sicherheit in der auswendigen Beherrschung der Partitur und der Zeichengebung erschloß er Beethovens Werk in seiner ganzen Weite und Hintergründigkeit. Es war ein beglückendes Erlebnis, hier den Verwalter einer Dirigentenauffassung zu erleben, die sich als die gültigere gegenüber dem hochromantischen Stardirigententum dauerhaft durchgesetzt hat. Auch hier wie an den Vorabenden offenbarten Chor und Orchester ein Leistungsvermögen, das selbst Max Fiedler so beglückte, daß er diese Aufführung der Neunten als die schönste bezeichnen konnte, die er je erlebt hatte. So klang ein Musikfest aus, das sich einer ungewöhnlich herzlichen Anteilnahme der westdeutschen Musikfreunde erfreuen konnte und das durch seinen Rang allgemein beglückte.

Richard Litterscheid.

„Anna-Marie" eine flämische Oper

Uraufführung in der Königlich Flämischen Oper zu Antwerpen

Der in Deutschland nicht weniger als in seiner flämischen Heimat verehrte Dichter Felix Timmermans wagte kürzlich mit einem in Köln erfolgreich uraufgeführten Lustspiel „Die sanfte Kehle" den Sprung auf die Bühne. Heute hat er seinem Landsmann Renaat Veremans das Textbuch zu einer Oper geschrieben, die in einer Festaufführung der Königlich Flämischen Oper zu Antwerpen erfolgreich aus der Taufe gehoben wurde. Daß eine solche Oper nicht nur in flämischer Sprache geschrieben, sondern auch mit flämischen Sängern in der einzigen flämischen Oper der Welt in anspruchsvollem künstlerischem Rahmen herausgebracht werden konnte, ist der schönste Beweis für die Kraft eines in der germanischen Kultur verwurzelten Volkstums, das sich endlich durchgesetzt hat und nun mit wesentlichen Leistungen behauptet. Es wäre an sich natürlich gewesen, wenn sich der Wirkungskreis dieser Oper auch nach den stammesverwandten Niederlanden erweitert hätte, aber dort hat bisher der bekannte Dirigent Willem Mengelberg stets eine ablehnende Haltung gezeigt aus einer Einstellung heraus, die einem kosmopolitischen Standpunkt zuliebe die gemeinsamen volkhaften Bindungen mit einer Geste beiseiteschieben zu können glaubt.
Die Spielhandlung zur „Anna-Marie" geht zurück auf Timmermans Roman „Die Delphine". Diese Delphine sind keine springenden Fische, sondern eine Gemeinschaft von kunstinteressierten Männern, die von den „Bürgern" ihrer flämischen Kleinstadt als „Kerle ohne Manieren" abgelehnt werden. Drei Liebespaare bevölkern das Spiel. Der Notar Pirroen, der zwanzig Jahre lang vergeblich um Cesarine wirbt, der ihr Adelsstolz „als das höchste Gut der Welt, größer als die Liebe" gilt, und schließlich freiwillig seinem Leben ein Ende machen will. Daß es nicht mehr dazu kommt, ist der erst im letzten Augenblick eintretenden Selbstbesinnung Cesarines zu danken. Die vielumworbene Anna-Marie, Pirroens Nichte, sucht freiwillig den Tod im Wasser, als ihrer Liebe zu dem verheirateten Guido keine Erfüllung winken kann. Etwas wie Werther-Stimmung liegt über diesem Spiel, von dem der Dichter einmal singen läßt: „Wenn still am heimatlichen Herd der Dichter leis hinüberträumt ins Reich der Phantasie, dann sieht sein Aug' im Geiste schöne Bilder schweben." Schließlich bilden noch der Maler Livinus, der sich nebenbei auch noch für Anna-Marie begeistert, und die junge Pariserin Severijntje ein Paar, das erst nach dem Freitod Anna-Maries ihr Glück für immer besiegelt. Der Reiz und der Gemütswert des Librettos liegt — abgesehen von der flämischen Atmosphäre — in den psychologisch einfühlsam gezeichneten Wandlungen und Schicksalen der drei Frauen, die sich gegenseitig begegnen und überschneiden.
Der Komponist Renaat Veremans ist ein begnadeter Volksmusikant, dem auch die tiefere seelische Deutung der Charaktere in Tönen gegeben ist. Für die Flamen bedeutet sein Name ein Programm, hatte er doch als Sechzehnjähriger jenes „Flandern"-Lied geschrieben, das schon während des Weltkrieges zur Volkshymne wurde. Hier hat er die lyrische Handlung in einen musikalischen Ausdruck getaucht, deren durchgehend singspielhafter, also nicht opernmäßig pathetischer Charakter sich in schön geschwungenen Melodien aussingt. Das Orchester zeigt eine im Klanglichen gepflegte Haltung, auch wenn sich die Sequenzen gelegentlich überschlagen.
Die Uraufführung, die von Hans Esdras Mutzenbecher mit sichtbarer Liebe und hingebungsvollem Ernst inszeniert und vom Komponisten sorgsam durchgefeilt war, fand in den von Timmermans sehr malerisch und idyllisch entwor-

fenen Bühnenbildern ein starkes Echo. Die Hauptpartien wurden dramatisch reich belebt und ausdrucksvoll gesungen. Bertha Briffaux' Sopran gab der Anna-Marie den Edelklang einer im Dramatischen und Lyrischen seelisch erfüllten Stimme, mochte auch ihre Erscheinung eher auf eine Brünhilde hinweisen. Die Cesarine von Roza Christiane ließ auch im Gesang die hochmütige Kühle ihrer Natur erkennen. Maria v. d. Meirsch hatte als Severijntje den Scharm einer reizvollen Erscheinung und einer jugendfrischen, leuchtenden Stimme einzusetzen. Gerrit Harmsen war als Notar Pirroen ein Charaktersänger, dessen Bariton eine überraschende Spannweite offenbarte und in der deutlichen Deklamation vorbildlich wirkte. Die tragende Tenorpartie des Livinus sang Jef Sterkens, der Intendant der Königlich Flämischen Oper, mit erfrischender Natürlichkeit. Eduard de Deckers Guido fiel durch einen tragenden und männlichen Baßbariton auf. Auch die kleineren Episodenfiguren der „Delphine" und der Chor hielten ein künstlerisches Niveau, das der Oper zur besonderen Ehre gereichte, wenn man weiß, mit welchen „Tableau"-Wirkungen sich die französische Oper begnügt.

Die Uraufführung der „Anna-Marie" war für Antwerpen über seine künstlerische Bedeutung hinaus ein gesellschaftliches Ereignis. Das 1400 Plätze fassende Haus war bis zur Galerie voll besetzt. Und es wurde ein großer Triupmh für Veremans und Timmermans, obwohl noch am Tage der Aufführung von einer französischen Zeitung quergeschossen wurde. Dieses Blatt hatte schon einige Tage vor der Aufführung eine positive Vorbesprechung gebracht, um dann nach der Generalprobe Werk und Aufführung zu „verreißen". Auch ein Beitrag zu jenen Pressemethoden, mit denen in Deutschland nach der Machtübernahme endgültig Schluß gemacht wurde! Dem Werk selbst konnte der Angriff aus dem Hinterhalt nicht schaden, denn es siegte durch die Ehrlichkeit und Volkstümlichkeit seiner Sprache.

Friedrich W. Herzog.

* Die Schallplatte *

Thomas Beecham ist ein Orchesterleiter, der auf unbedingte Werktreue ausgeht. Seine Eigenart besteht darin, daß er Teilabschnitte aneinanderfügt, die sich allerdings meist zu einer höheren Einheit verbinden. Seine Wiedergabe von Mozarts Sinfonie in g (K. V. Nr. 550) läßt das klar erkennen. Der 1. Satz und auch das Menuett werden durch die besondere Fähigkeit Beechams, einen Rhythmus einschwingen und den weiteren Ablauf des Satzes bestimmen zu lassen, außerordentlich geschlossen entwickelt. Bei dem langsamen Satz, dem Andante, fühlt man den Nachteil dieser Eigenart, weil sie eine Starrheit auslöst, die dem Empfindungsgehalt des Satzes nur zum Teil in Erscheinung treten läßt, obwohl die Wiedergabe des Partiturbildes bis in die feinste Nuance genau erfolgt. Das Finale ist ein Bravourstück der eleganten Musizierweise Beechams und des hervorragenden Londoner Philharmonischen Orchesters.

(Columbia LWX 214/216.)

Die Farbigkeit Lisztschen Orchestersatzes erlebt man in vollendeter Art bei Paul van Kempens Deutung von „Les Préludes". Die Berliner Philharmoniker ermöglichen dem fähigen Dirigenten eine Herausarbeitung instrumentaler Feinheiten, die man selten einmal wahrnimmt. Die vielgespielte sinfonische Dichtung gewinnt so ein neues Gepräge. Die beiden Platten gehören zu den besten Stücken der gehobenen Unterhaltungsmusik, die auch in breiteren Kreisen anspricht.

(Grammophon 67 174/75 LM.)

Albert Schweitzer, der als Kulturphilosoph verworrene Fantast, dessen Bachdeutung der Beschäftigung mit dem Thomaskantor neuen Antrieb gab, ist ein hervorragender Orgelmeister. Er hat eine lange Folge von Orgelchorälen J. S. Bachs jetzt auf einem Werk, das den klanglichen Bedingungen der Bachzeit entspricht, auf Platten gespielt, und man kann daraus einleuchtend ersehen, welchen Einfluß das Klangbild für den Gesamteindruck besitzt. Die realen Stimmen des Bachschen Orgelsatzes können sich nur bei Orgelwerken diesen Charakters und bei einer von historischem Wissen geführten Registrierung dem Hörer ganz erschließen. O Lamm Gottes unschuldig; O Mensch, bewein' dein Sünde groß; Liebster Jesu,

wir sind hier; Schmücke dich, o liebe Seele; das sind einige der Choräle, die hier Leben gewinnen. Für den Musiker und den Wissenschaftler sind diese Aufnahmen in vieler Hinsicht wertvoll sowohl als Anschauungsmaterial wie als Vorbild. Dem Musikfreund vermitteln sie eine Seite Bachscher Kunst, die in ihrer originalen Gestalt fast nie zugänglich ist.

(Columbia LWX 192/198.)

Die Plattenfolge „Aus Debussys Werken" zeigt für eine Repertoiregestaltung nach kulturellen Gesichtspunkten einen Weg, der nicht nachhaltig genug zur Weiterführung empfohlen werden kann. Es ist allerdings eine andere Frage, ob es zweckmäßig ist, für die deutschen Musikfreunde als ersten Debussy herauszubringen, der für uns kaum mehr als ein exotisches Interesse besitzen kann. So wichtig seine Stellung in der Musikgeschichte auch ist, so wenig wird er bei uns einen festen Platz wie ein Brahms, Strauß oder Pfitzner erringen. Von dieser Überlegung abgesehen wird man sich trotzdem für Debussy als einen der Größten der französischen Musik einsetzen. Als Abschluß der ihm gewidmeten Plattenfolge sind nun zwei Orchestersuiten erschienen. „Die Spielzeugschachtel" ist eine der anmutigsten und unproblematischsten Schöpfungen Debussys. Die Figuren der Spielzeugschachtel werden lebendig und führen Tänze auf. Das Pariser Philharmonische Orchester unter Gustave Cloësz spielt die charakteristischen Tänze mit musikantischer Unbekümmertheit und prachtvoller Frische.

(Odeon O—26 103/4.)

Der Meister der feinsten Stimmungswerte, der Klangzauberer Debussy spricht aus der „Kleinen Suite". Das Orchester vermittelt unter Henri Büssers Leitung jede Tönung der duftigen Partitur, die gewissermaßen in Pastellfarben gehalten ist. Nach Bizets Suiten ist kaum etwas ähnlich in sich Ruhendes und Geschlossenes aus der Musik Frankreichs zu uns gelangt. Es sind zwei anregende Platten, die in aller Reinheit Elemente französischer Musik vereinigen.

(Odeon O—4491/92.)

Telefunken setzt die Reihe der Aufnahmen mit dem Amsterdamer Concertgebouw-Orchester unter Willem Mengelberg mit Tschaikowskys Pathetischer Sinfonie (Nr. 6) glücklich fort. Die Sinfonie ist bestens geeignet, um die für Mengelberg bezeichnende höchste Genauigkeit und die dadurch erzielten unerhörten Wirkungen erkennen zu lassen. Das Orchester klingt so naturgetreu, daß der Klang mit beispielhafter Echtheit im Raum steht. Die Kultur der Bläser gewährleistet überall höchste Durchsichtigkeit. Die uns vorliegenden Platten gewähren ein ausreichendes Bild der hervorragenden Wiedergabe.

(Telefunken SK 2216/18.)

Daß die großen Sänger sich des zeitgenössischen Liedschaffens annehmen, ist leider eine der ganz seltenen Ausnahmen. Heinrich Schlusnus setzt sein überragendes Können für Trunk und Graener ein. Trunks „Vor Akkon", Graeners humoriger „Alter Herr" werden zu Kabinettstücken.

(Grammophon 300 197.)

Verdis Troubadour ist mit seinen ins Ohr gehenden Melodien für die Schallplatte ein unerschöpflicher Quell. Margarete Klose hat die beiden berühmten Altarien „Die Hände in schweren Ketten" und „Lodernde Flammen" eindrucksvoll im Gesanglichen und stark in der dramatischen Belebung nachgestaltet. Die Aufnahme bestätigt erneut die besondere Stellung der gefeierten Altistin der Berliner Staatsoper.

(Electrola DB 4502.)

Viorica Ursuleac und Alexander Sved bringen eine Duoszene des Troubadours „Sieh meiner hellen Tränen Flut" in jeder Hinsicht vollkommen zu unmittelbarstem Leben. Die gepflegten Stimmen vereinigen sich auf der Platte vorbildlich. Clemens Krauß mit der Kapelle der Berliner Staatsoper gibt der Aufnahme eine besondere Note. Sved glänzt dann noch mit der dankbaren Luna-Arie.

(Grammophon 67 173 LM.)

Prof. Dr. Walter Niemann fügt der Reihe seiner Aufnahmen eigene Genre-Stücke für Klavier die Szene an „Im grün-porzellanenen Teehaus" und „Die kleine Schäferin". Der Vortrag ist sauber und ausgesprochen preziös.

(Odeon O—26 106.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

* Musikalisches Schrifttum *

Die Besprechungen von neuem Musikschrifttum werden jetzt im Einvernehmen mit der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums veröffentlicht.

Max Kronberg: König und Künstler. (Roman König Ludwigs II. und Richard Wagners.) Verlag Otto Janke, Leipzig 1937. 334 S.

Ders.: Jung-Siegfried. Der Jugendroman Richard Wagners. Koehler & Amelang, Leipzig 1933. 289 S.

Diese beiden Romane, von denen der letztgenannte schon 1933 erschienen ist, können leicht zusammen besprochen werden, weil sie von einer schlecht zu überbietenden Gleichheit und Einförmigkeit im Hinblick auf Gehalt und Darstellungsart sind.

Max Kronberg beschäftigt sich als Schriftsteller seit langer Zeit mit Richard Wagner, dessen Umwelt und Persönlichkeit ihm auch den Stoff zu diesen beiden Romanen geliefert hat. Die Bezeichnung Roman hat insofern ihre Berechtigung, als die Ereignisse in freier Weise verarbeitet worden sind, nicht aber, wenn man den Maßstab dichterischer Gestaltung anlegt. Kronberg beschränkt sich auf eine Erzählung von äußerlichen Dingen. Man könnte vielleicht am ehesten von einer Großreportage sprechen. Dem entspricht auch der saloppe, „reportierende" Stil mit seiner Manier, Nebensätze zwischen Punkte zu stellen. Wesentlicher aber ist, daß jegliches seelische und geistige Element in diesen Romanen fehlt. Es sträubt sich beim Lesen alles dagegen, einen großen, gewaltigen Stoff mit den unerhörten Seelen- und Lebenskämpfen Wagners, mit dem Ringen eines Genius so flach und veräußerlicht dargestellt zu finden. Gewiß kennt Kronberg die Materie gut und weiß die Tatsachen geschickt aneinanderzureihen. Das ist aber auch alles. Nirgends wird man etwas von dem Wesen, von der bezwingenden Persönlichkeit Wagners spüren, vergebens wird man nach psychologischer Begründung, dichterischer Vertiefung des Stoffes suchen. Am bezeichnendsten für die Haltung dieser Bücher sind die mancherlei zwischen die Schilderung der Handlung gestreuten reflektierenden Zwischenbemerkungen, die meistens von einer geradezu entwaffnenden Flachheit sind.

Da heißt es z. B.: „Aber auch Richard Wagner fand an der ‚Wacht am Rhein' wenig Gefallen. Sie war ihm zu liedertafelmäßig und zu wenig nordischer Heldensang aus der Walkürengegend. Die ‚Wacht am Rhein' wird aber immer wieder gesungen werden müssen, eben wegen ihrer einfachen, aber ideal-realen Forderung, solange das alte Europa noch keine Verjüngungskur durchgemacht hat, was ihm dringend zu wünschen wäre. Sonst: ‚Ade, du mein lieb Abendland.'" Ein Rückblick auf die deutsche Geschichte sieht folgendermaßen aus: „Aber dann waren die Kaiser gekommen, die guten und schlechten der Hohenstaufen. Gern hätten die guten alle Deutschen vereinigt zu gleichem Empfinden und Handeln. Aber auch hier folgte Abstieg dem Aufstieg, als man das welsche Recht vor das deutsche setzte. Man wurde schwach und ging nach Canossa, anstatt wie vordem die Rosse zu tummeln — immer wieder — und das Schwert zu schärfen. Denn es lockte des Südens Schwüle, keiner wollte wieder zurück in den kargen nordischen Wald. Die Ritter griffen zur Leier und schwangen Prunkpokale aus purem Golde. Minnedienst war schöner als Waffenklirren. Der eine Kaiser, Friedrich der Zweite, wollte gar nicht mehr fort aus der blendenden Sonne. In Monreale bei Palermo blieb er am Wege liegen. Nie hat man ihn heimgeholt."

Derartige Stellen wären in weit größerer Zahl zu zitieren. Was soll man gar zu folgendem Ausblick auf die musikalische Entwicklung nach Wagner sagen: „Trotzdem hinterließ oder schuf Wagner keine eigene Schule, nur hier und da Nachahmer unter den schlechten Komponisten, die sich nicht scheuten, in eigener Erfindungsarmut ganze Taktfolgen von Wagner zu übernehmen, die ihnen im Ohre lagen. Bis hinauf zu den heutigen sogenannten jungdeutschen Musikern gilt diese Feststellung; alles andere klingt bei ihnen wie Variationen über die C-dur-Tonleiter, phrasenhaft, nackend und nüchtern. Nein, die alten Schönheiten sind endgültig tot, auch die in der Musik durch die gekonnte Melodik. Nur noch Ameisen stöbern umher in geistiger Einöde, um hier und da dürftige verwertbare Krümel zu finden."

Das mag genügen, um die Haltung und den Stil dieser Bücher zu kennzeichnen, die nur mißlungene Versuche des musikgeschichtlichen Romans genannt werden können. Wir jedenfalls vermögen in ihnen keine Bereicherung unseres Schrifttums zu erblicken.

Hermann Killer.

Heinz Ihlert: „Musik im Aufbruch." Verlag Junker & Dünnhaupt, Berlin, 1938, 71 Seiten.

Es sind einige der wichtigsten Reden und Aufsätze, die hier der Reichskultursenator und Geschäftsführer der Reichsmusikkammer in seinem Büchlein vorlegt. Aus den verschiedensten Anlässen sind sie hervorgegangen: dem Göttinger Händel-Tag im Juni 1935, dem großen Bach-Fest in Leipzig, dem Tag der Handharmonika in Würzburg, der Abschlußtagung der Reichsmusikschulungswoche der HJ. in Braunschweig. Immer war der Hörerkreis ein anderer, war es notwendig, einen anderen Wirkungsraum vorauszusetzen, wurde aus anderen Anregungen der unmittelbaren Zeitverhältnisse geschöpft. Und dennoch fesseln die Aufsätze und Reden so, daß man vergißt, daß sie zum Teil schon mehrere Jahre zurückliegen; die Eindringlichkeit der Sprache und die Tiefe der Auffassung sichern diesen Äußerungen über den augenblicklichen Anlaß, aus dem sie hervorgegangen sind, hinaus bleibenden, überzeitlichen Wert.

Der einleitende Aufsatz über Sinn und Aufgaben der Reichsmusikkammer unterrichtet über die geschichtlichen Grundlagen jener organisatorischen Reformpläne zur Bildung einer berufsständischen Einheit, die heute Wirklichkeit geworden sind. Hebung des Leistungsdurchschnitts und Bekämpfung der Arbeitslosigkeit sind die Maßeinheiten, an denen sich der Erfolg der Unternehmungen der Reichsmusikkammer abschätzen läßt. — „Händels deutsche Sendung" ist der Stoffkreis des zweiten Aufsatzes, klar und nüchtern werden hier die Fragen aufgeworfen, welche Entfaltungsgesetze und Wesenszüge der Händelschen Persönlichkeit gerade heute wieder zeitnah erscheinen. Auch das Problem, aus welchen Motiven und mit welchem Ergebnis sich Händel mit biblischen Stoffen auseinandergesetzt hat, wird nicht umgangen. In der Rede „Musikerziehung und HJ." spricht der Erzieher zur glaubensstarken Jugend, die aus der Wirklichkeit schöpft und daher das praktische Handeln pädagogischen Denksystemen vorzieht. Das Büchlein schließt mit einem Rechenschaftsbericht über die Geltung deutscher Musik im Ausland, einer Rückschau und Ausschau. — Dokumente des Musiklebens unserer Zeit.

Wolfgang Boetticher.

Stephan Krehl: Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre). Sammlung Göschen, Bd. 1 u. 2. Durchgesehener Neudruck der 2. Auflage. Verlag Walter de Gruyter & Co., Berlin 1938.

Die beiden Bändchen von Prof. Stephan Krehl (der bereits 1924 verstorben ist) bedürfen im

Grunde keiner neuen Empfehlung, weil sie in Musikerkreisen bekannt und geschätzt sind. In übersichtlicher Weise wird im 1. Bändchen die reine Formenlehre, im 2. die angewandte behandelt und mit Verwendung zahlreicher Notenbeispiele behandelt und dargestellt. Auch das historische Werden der Formen ist dabei berücksichtigt. Da die umfassende Musikalische Formenlehre unter Einbeziehung aller neuen Wissenschaftserkenntnisse noch aussteht, wird die Darstellung Krehls ihren Platz auch weiter behaupten.

Gerigk.

Eugen Schmitz: „Richard Wagner, wie wir ihn heute sehen." Verlag Heimatwerk Sachsen, Dresden, 1937. (Schriftenreihe: Große Sachsen — Diener des Reiches; Band II.) 104 Seiten.

Die gegenwartsnahe Prägung des Titels deutet auf die dankenswerten Bemühungen Schmitz' hin, die große Stoffülle im belebten Reportagestil, doch ohne Zugeständnisse an die historische Zuverlässigkeit und Sauberkeit der Berichterstattung zu bewältigen. Die lockere Redeform und der klare, in seinen äußeren Umrissen, besonders den Überschriften, in die Augen springende Aufbau der Untersuchung werden dem Bändchen Volkstümlichkeit sichern. Die spannende Darstellung von Wagners äußeren Lebensumständen nimmt insbesondere denjenigen, dem der Zugang zu schwerfälligen, grundlegenden monographischen Arbeiten verwehrt ist, gefangen. Das gleiche gilt für Schmitz' lebensnahe Schilderung von Wagners politischen und religiösen Gedankengängen wie die ebenfalls aufgewiesenen Bezüge zu Wagners deutschem Kämpfertum und anderen Persönlichkeitswerten. Stammtafel und Angabe der wichtigsten Fachliteratur vervollständigen das neue Wagner-Buch.

Wolfgang Boetticher.

Margrit Jaenike: „Arte musica." Von der Erkenntnis und Darstellung der Lebendigkeit alter Musik. Kommissionsverlag Hug & Co., Zürich-Leipzig, 1937.

Das Edwin Fischer gewidmete Büchlein ist ein von der Erlebnisfülle künstlerischer Intuition durch-

glühter Bericht über die Empfindungen beim Hören der Tonwerke älterer Stile. Die Verfasserin ist bemüht, „lebensvoll" den Gehalten alter Musik nachzuspüren, ist sich aber wohl des hieraus erwachsenden, unglücklichen Konflikts mit dem geschichtlichen Wirklichkeitssinn bewußt. Es gelingt ihr nicht, diese Doppelstellung zu überwinden oder auszuwerten. Bezeichnend ist der Verfasserin Geringschätzung des Zeugniswerts der Musiktraktate und anderer literarischer Berichte aus alter Zeit (S. 12). Sie zieht offenbar subjektive Interpretationen einer strengen Erkenntniskritik vor. Freizügigkeit im Ansetzen idealistischer Stilbegriffe konnte daher nicht ausbleiben, anfechtbare kulturhistorische Parallelen fehlen nicht. Der Reichtum höchster „Innerlichkeit" wird ausgekostet und eine „farbige Vielseitigkeit" der Musikgeschichte bestaunt, die Verfasserin verharrt in einer passiven mystischen Schau, ohne neue Einsichten zu vermitteln.

Die hohe Einfühlungsgabe und Begeisterungsbereitschaft der Verfasserin kann sich auf den Leser übertragen, ihn dynamisch anregen und die allgemeinsten Erlebniskräfte wecken. Freilich ist ihm damit das wesentlichste, nämlich die klare Zielvorstellung zum Verstehen alter Tonwerke vorenthalten, und von diesem Standort aus gesehen, ist der Ertrag des Büchleins recht gering.

Wolfgang Boetticher.

L. de la Laurencie und A. Gastoué: Catalogue des livres de musique (manuscrits et imprimés) de la bibliothèque de l'arsenal a Paris. Publications de la société française de musicologie. [Serie II, Band VII.] Paris, librairie E. Droz. 1936. 184 S.

Dieser mit wissenschaftlicher Peinlichkeit geschaffene Katalog, für dessen Drucklegung der französische Pianist Alfred Cortot seine Hilfe nicht versagt hat, kommt einem lang gehegten Wunsche nach einer sorgfältigen Bestandsaufnahme der reichen Musikbibliothek des Arsenals entgegen. Auf dem Pariser Musikwissenschaftlichen Kongreß 1914 wurde bekanntlich zum ersten Male dieser Plan ins Auge gefaßt, der Krieg machte diesem Vorhaben zunächst ein Ende. Die Arsenalbibliothek ist aus der umfangreichen Sammlung des Antoine René de Voyer d'Arenson, Marquis des Palmy, hervorgegangen und hat seit 1757 eine planmäßige Vervollständigung erfahren. Die Handschriften teilen sich in religiöse und profane Literatur auf, der erste Bereich umfaßt hauptsächlich Messenteile, Gradualien, Psalmen, Tropen; die meisten Autographe gehören dem 9. bis 16. Jahrhundert an. Besonders bemerkenswert ist hierunter eine rheinische (Wormser) Handschrift aus der Mitte des 9. Jahrhunderts, die als wichtiges Gegenstück zu den St. Galler Dokumenten anzusehen ist. Wertvoller Besitz ist ferner das Ms. 110, das drei vollständige Messen des 13. Jahrhunderts enthält, und bedeutende Prosen, darunter Fassungen der berühmten des Adam von St. Victor. Von den weltlichen Handschriften müssen die drei Nummern 3517, 3518 und 5198 als einige der wichtigsten Quellen des französischen Liedguts des 13. Jahrhunderts geachtet werden, die uns übrigens schon großenteils Raynaud in seiner Bibliographie des Chansonniers français erschlossen hat. Ferner werden uns Einblicke in die große Zeit der französischen Oper, insbesondere in das Werk der vielen Zeitgenossen Grétrys, Monsignys, Mondonvilles, Rameaus gestattet, umfangreiche Opernfragmente Grétrys und Philidors sind namhaft gemacht. Auffällig ist das starke Vertretensein von Abschriften aus Werken der Mannheimer Schule; die leider recht geringe Zahl der handschriftlichen Zeugnisse für die französische Clavecin- und Lautenpraxis muß verwundern. — Unter den Druckwerken finden sich die Musiktraktate von Gafori an über die Neuausgaben antiker Schriftsteller bis zu den Erinnerungen Grétrys, darunter nicht wenige Unika.

Der Katalog, der ebenso lexikalischen wie bibliophilen Gesichtspunkten Rechnung trägt, bedeutet eine wesentliche Bereicherung musikwissenschaftlichen Schrifttums. Er ist großenteils ein Vermächtnis des 1933 verstorbenen, um die Opern- und Lautenforschung hochverdienten Lionel de la Laurencie.

Wolfgang Boetticher.

Deutsche Chormusik: Singebuch des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands. Unter Mitarbeit des Musikausschusses des Reichsverbandes herausgegeben von Walter Lott. Kistner & Siegel, Leipzig.

Die Sammlung ist als Ergänzung zu den drei anderen, bisher veröffentlichten Liederbüchern des Reichsverbandes der gemischten Chöre gedacht. (Volkschor Band I und II und „Singebuch".) Sie will unter Verzicht auf zeitgenössisches Liedgut eine Auswahl aus der Chorliteratur der Vergangenheit (1400—1900) bieten. Die alte klassische a-cappella-Periode ist mit den besten Werken in originalgetreuer Fassung vertreten. An ihnen kann der Chorleiter seine Fähigkeit zur stilgemäßen Wiedergabe des alten Musikgutes erproben. Bei der Auswahl dieser Chöre trafen die Herausgeber durchaus das Richtige, doch hatten sie bei der Wertung des Chorgutes der klassisch-romantischen Zeit mancherlei Hemmungen. Die Ansicht, daß

man zu mittelwertigen Schöpfungen greifen müsse, um eine genügende Anzahl von Originalchören dieser Zeit bereitzustellen, kann leicht widerlegt werden. Man muß es schon als eine Verlegenheitslösung betrachten, daß in dem Absatz „Aus dem Liedgut um 1800" an Stelle von Originalchören mehrere Entlehnungen aus der Literatur des älteren begleiteten Sololiedes (J. A. P. Schulz, J. Fr. Reinhardt, C. F. Zelter) auftauchen — in Bearbeitungen zeitgenössischer Tonsetzer. Chöre, die an ein historisches Erleben anknüpfen, sucht man vergebens. Im übrigen zeichnet sich die Sammlung durch künstlerische Gediegenheit und sorgfältige Bedachtnahme auf die Leistungsfähigkeit der Chorvereinigungen aus. Kleine wie große Chöre finden darin das für sie geeignete Material. Für die Volksliedbearbeitungen wurden namhafte zeitgenössische Komponisten herangezogen.

Erich Schütze.

Das Musikleben der Gegenwart

Schumanns Violinkonzert in der Urfassung

Erstaufführung unter Horst-Tanu Margraf in Remscheid

Als das aus langem Archivschlaf in der Staatsbibliothek zu Berlin erweckte einzige Violinkonzert von Robert Schumann im vergangenen Jahre aufgeführt wurde, geschah dies in einer einschneidenden Bearbeitung der Geigenstimme, die sich weitgehend vom Original entfernte. Die wirkliche Urfassung des Konzerts wurde jetzt von Horst-Tanu Margraf in einem Sinfoniekonzert des Bergischen Landesorchesters zum erstenmal so, wie es Schumann geschrieben hat, aufgeführt. Im Programm rechtfertigt Margraf mit überzeugenden Worten diesen Schritt, hatte er doch vor einiger Zeit das Konzert in der von ihm heute abgelehnten Bearbeitung interpretieren müssen. „Mehr denn je sind wir heute darauf bedacht, die Werke unserer Meister in der urspünglichen Form, ohne jede Verfälschung, wiederzugeben. Diese Bearbeitungen verfolgen immer mit mehr oder weniger Glück den Zweck einer Steigerung der rein äußerlichen Wirkungen — sie können aber niemals den inneren Wert eines Werkes stärken, sondern im Gegenteil ihn nur ungünstig beeinflussen, zumal wenn es sich in der Hauptsache um virtuose Zutaten handelt. Schumanns Violinkonzert ist im Original allen Äußerlichkeiten abhold. Es ist ein aus innerstem Herzen des Meisters hervorbrechendes Stück Musik, das in seiner schlichten Schönheit und tiefen Empfindung noch einmal den großen Romantiker im Zenit seines Schaffens zeigt. Eine stille Trauer und tiefe Melancholie, die nur das Original deutlich werden lassen, liegen unter diesem Werk. Die virtuosen Floskeln und die öftere Verlegung der Themen nach oben in der Bearbeitung stehen in krassem Gegensatz zu Schumanns starker Verinnerlichung. Und jeder, der dieses nachzuspüren vermag, wird erkennen: Das Werk lebt aus seinem innersten Kern!"

Soweit Margraf, der mit diesen Ausführungen eines der wichtigsten Probleme jeder musikalischen Wiedergabe mutig angeschnitten hat und damit den Dank aller derer verdient, denen Werktreue kein Lippenbekenntnis, sondern ein sittliches Gebot bedeutet.

Die Remscheider Aufführung vermittelte so den Ur-Schumann. Der Schlußsatz erscheint in seinen getragenen und gebundenen Maßen plötzlich nicht mehr als eine elegant aufgezäumte Polonäse, sondern er entspricht der romantischen Innigkeit der Einleitung. Der schwärmerische langsame Satz gewinnt ein ganz anderes Gesicht durch das Verbleiben der Solostimme in der gleichen Lage wie die begleitenden Streicher, denen Margraf (dies seine einzige Interpretations-„Freiheit") einen Dämpfer aufsetzt. Rudolf Schulz, der junge und hochbegabte Konzertmeister der Berliner Staatsoper, spielte das Konzert klar im Grundriß, edel und beseelt im Klang und meisterlich in der Technik, einfühlsam unterstützt von Margraf, der in der Orchesterbegleitung auf durchsichtige Klangfarben hielt und jedem Instrument die Phrasierung diktierte.

Friedrich W. Herzog.

Oper

Berlin: Die Berliner Staatsoper hat Siegfried Wagners „Schmied von Marienburg", die letzte der von ihm selbst veröffentlichten Schöpfungen in ihren Spielplan aufgenommen. Unter Einsatz einer Auswahl der besten Kräfte des Hauses konnte ein unverfälschtes Bild der Persönlichkeit Siegfried Wagners vermittelt werden. Das Ziel des Dichterkomponisten war die

Schaffung von Volksopern, die von einer eingängigen Melodik getragen werden. Das ist nur zum Teil gelungen. Auch die hervorragende Wiedergabe des Musikalischen durch Robert Heger und die Prachtleistung des Orchesters vermochten über die Schwächen dieser Partitur nicht immer hinwegzuhelfen. Allerdings wird man die Aufnahme von Opern Siegfried Wagners in die deutschen Spielpläne stets rechtfertigen können. Edgar Klitsch als Gastregisseur, Emil Preetorius als ungewöhnlich geschmackvoller Bühnenbildner und eine stattliche Reihe von Sängern mit Fritz Wolff, Jaro Prohaska, Käthe Heidersbach und Margarete Klose an der Spitze sicherten dem Abend einen starken Publikumserfolg.

Massenets Oper „Manon" behauptet sich gegenüber der zeitlich späteren Vertonung des Stoffes durch Puccini bis auf den heutigen Tag, obwohl die künstlerische Überlegenheit Puccinis außerhalb der Diskussion steht. Massenet hat dankbare Solorollen geschrieben, so daß allein schon die Sängerwünsche für die Wahl seines Werkes vielfach ausschlaggebend sind. Karl Elmendorff hat nach seiner endgültigen Verpflichtung an die Staatsoper damit seine erste Einstudierung herausgebracht. Die unbedingte Zuverlässigkeit, die ihn auszeichnete, und sein temperamentvolles Musizieren gaben dem Abend das Gepräge. Für die ausgezeichnete Bühnenausstattung zeichnete Lothar Schenk von Trapp verantwortlich, während Charles Moor als Gastregisseur auf ein aufgelockertes Spiel hinarbeitete. Maria Cebotari war eine Erfüllung der Titelrolle nach jeder Richtung hin. Bei ihr kommt zu der überlegenen gesanglichen Leistung das natürliche Spiel und die anmutige Erscheinung. Als Decrieux hört man Rolf Gerard als Gast. Eine vortreffliche Charakterleistung, die in der Erinnerung bestehen bleibt, schuf Erich Zimmermann als der reiche Guillot; faszinierende Stimmittel setzte Willi Domgraf-Faßbaender für Manons Cousin ein.

Im Deutschen Opernhaus gab es die deutsche Uraufführung einer italienischen Oper aus der Zeit um die Jahrhundertwende: „Adriana Lecouvreur" von Francesco Cilea. Der 72jährige Komponist war anwesend. Er ist der Generaldirektor des Kgl. Konservatoriums in Neapel. Generalintendant Wilhelm Rode hat der deutschen Opernbühne damit ein Werk erschlossen, das zwar keine Problematik und keine Neuerungen enthält, das dafür aber im Sinne der großen Überlieferung der italienischen Musik von Melodie und Schönklang strotzt. Es ist richtig, daß Cilea mit der göttlich reinen Melodie Bellinischer Prägung die leidenschaftliche Dramatik Verdis verbindet. Außerdem stellt diese ausgesprochene Musizieroper den Sängern dankbarste Aufgaben. Karl Dammer betreute die Musik mit leichter Hand, und vor allem tönte er das Verhältnis von Bühne und Orchester durchweg mustergültig ab. Hans Batteux als Spielleiter wußte die Unwahrscheinlichkeiten der Handlung durch feinsinnige Regieeinfälle zu mildern. Die Bühnenbilder von Paul Scheurich verbanden Zweckmäßigkeit mit künstlerischem Empfinden. Unter den Bühnenkünstlern verdient Bertha Stetzler als überlegenere Gestalterin der Titelrolle besondere Hervorhebung. Sie nahm bereits durch die Wärme ihrer ausgezeichnet geführten Stimme gefangen. Ihre Rivalin, die Fürstin von Bouillon, war Else Larcén, ebenfalls eine Künstlerpersönlichkeit eigenen Formates. Dieselbe hohe Linie hielt Karl Schmitt-Walter als der unglücklich liebende Michonet. Den Grafen Moritz verkörperte Valentin Haller. Ein Sonderlob verdient die Tanzgruppe, der im Rahmen der Oper eine wichtige Aufgabe zufällt. Die Herzlichkeit des Beifalls bewies bereits, daß diese Oper eine bleibende Stätte bei uns finden wird.

Herbert Gerigk.

Berlin: Das Deutsche Opernhaus darf das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, mit der Aufführung der beiden Opern „Der Totentanz" und „Der Bundschuh" des heute 76jährigen Josef Reiter einen Meister geehrt zu haben, der sein Leben lang unbeirrt den Idealen der deutschen Tonkunst nachgegangen ist. Dieser Deutschösterreicher, der sich sein musikalisches Rüstzeug von der Pike auf selbst erarbeitet hat, erhielt schon durch die Verleihung der Goethe-Medaille anläßlich der Aufführung seiner Goethe-Sinfonie in Berlin und durch die Zuerkennung des Beethoven-Preises durch den Führer die Anerkennung seines von jeher den Kräften des deutschen Volkstums verpflichteten Schaffens. Auch der Musikdramatiker Josef Reiter greift auf Stoffe aus der deutschen Sage und Geschichte zurück und gestaltet sie mit einer Musik, die vom Volkslied starke Befruchtung erfahren, dann aber vor allem im Strom der Klassik und Romantik, namentlich jedoch Richard Wagners, ihre besondere Prägung erhalten hat.

Beide Opern sind etwa um die Jahrhundertwende entstanden und auch am leichtesten von dem musikalischen Stil dieser Zeit her zu begreifen. Max Morold hat den mehr episodenhaft schildernden als dramatisch zwingenden Text geschrieben. Er kam insofern den Anlagen des Tondichters besonders entgegen, als die Welt des Märchens und des Wunders im „Totentanz", eines balladeskritterlichen Schlachtgemäldes im „Bundschuh" den

Stoff bestimmen. Im „Totentanz“, einem dreiaktigen „Sing- und Tanzspiel“, erscheint der wandlungsfähige Tod selbst als der freundliche Begünstiger und Förderer des Lebens. In der Gestalt eines alten Sackpfeifers lenkt er weise und gütig die Geschicke der Liebenden, nachdem ein grausiger mittelalterlicher Totentanzspuk verklungen ist. — Im „Bundschuh“ wird auf dem Hintergrunde einer schwerterklirrenden Schlachtszene aus dem Bauernkrieg der Kampf zwischen Liebe und Pflicht in der Seele eines Bauernführers ausgefochten. Die Treue zur Sache siegt, und die beiden hochgemuten Feindesnaturen, der Bauernführer und die Schloßherrin, sterben den Opfertod.

Reiters Musik ist im Lyrischen und Dramatischen wirkungsvoll. Sie baut mit Fleiß auf ererbtem musikalischen Grunde weiter, aber sie findet in der breit gesponnenen Gesangslinie, dem typisch romantischen Orchesterklang, den volksmusikalischen Formen, den groß aufgebauten Chören und der Ausgewogenheit von Singstimmen und Instrumenten einen Eigenstil, der die Hand des erfahrenen Könners zeigt und den Impuls eines Musikers, der mit frischem Zugriff und theatralischer Sicherheit seine Kunst der Bühne dienstbar zu machen weiß. Die Ehrlichkeit dieser Tonsprache überzeugte auch vierzig Jahre nach der Entstehung der Werke.

Die Aufführung erhielt dank der sorgfältigen Vorbereitung und dem hingebungsvollen Einsatz der reichen Mittel des Deutschen Opernhauses den Glanz eines festlichen Ereignisses. Die Spielleitung von Hans Batteux im „Totentanz“ und Wilhelm Rode im „Bundschuh“ arbeitete mit feinster Einfühlung und sicherem Gefühl für starke dramatische Wirksamkeit. So kamen nachhaltige Bühneneindrücke zustande, zumal auch das Bühnenbild von Paul Haferung groß gesehen und gestaltet war. Auf der Bühne waren Reinhard Dörr (Sackpfeifer), Günther Treptow (Wido), Nata Tuscher (Emma), Hans Wocke (Odilo), Wilhelm Schirp (Bürgermeister), Gotthelf Pistor (Bauernführer), Bertha Stetzler (Ehrengard), Elsa Lercén (Ulrike) und Rudolf Schramm (Schneider) unter Arthur Rothers zielstrebiger, dramatisch straffer musikalischer Leitung die Hauptträger des Erfolges. Der greise Meister, den das vollbesetzte Haus bereits nach dem „Totentanz“ lebhaft feierte, war zum Schluß Mittelpunkt langanhaltender Huldigungen.

Hermann Killer.

Aachen: Handlungstempo und Dialogspannung der von Paul Franke und Erich Poremski verfaßten und von Josef de Lamboy vertonten Sportoperette „Herz am Steuer“ besitzen so viel Heiterkeit und zeitgemäße Wirkung, daß selbst der durch die schablonenhafte Dutzendware der „Branche“ allmählich abgestumpfte Geschmack alle Einwände gegen ihre notorischen Unwahrscheinlichkeiten beiseiteschiebt und freudig mitgeht. Daß die junge, aber schon verwitwete Tochter eines Großindustriellen sich rekordsüchtig in allen Spielarten des Sports bis zum Raketenbob austobt, um dann zu erkennen, daß die Sprache des Herzens einen schöneren Takt besitzt als der Motor, ist die Fabel der Geschichte, die die Schauplätze (Wintersport in Garmisch, Fasching in München) als dankbares Stimmungselement einbezieht. Sportzuschauer und Sportbegeisterte figurieren als Chor, und zu ihnen tritt noch die Tanzsoubrette in Gestalt einer ungarischen Tennismaid mit Mannschaft. Der Komponist de Lamboy hatte schon nach dem Vorspiel, das nach einer Harfenkadenz mit einem einschmeichelnden langsamen Walzer einsetzt, gewonnenes Spiel. Die verschiedenen Auftrittslieder mit eingängigen Refrains, das „seriöse“ Liebesduett, ein witziges Geburtstagsständchen und die Tanznummern trafen fast ohne Ausnahme ins Schwarze. Solchen guten textlichen und musikalischen Voraussetzungen entsprach auch die Uraufführung, in der Elmy Holgerloef, Erich Poremski, Maja Hilgers und Hans Madin unter der frisch beschwingten Stabführung von Erich Richter einen großen Erfolg ersangen und ertanzten.

Friedrich W. Herzog.

Koblenz: Zu den großen Unbegreiflichkeiten in der Theatergeschichte gehört das Verschwinden der Singspiele von Carl Ditters von Dittersdorf von den Spielplänen der deutschen Bühnen. Die wenigen wirklich komischen Opern von Mozart bis Lortzing und Nikolai sind rasch aufgezählt. Dittersdorf (1739—1799) führte in der köstlichen Buffonerie „Doktor und Apotheker“ das Wiener Singspiel zur komischen Oper weiter. Die Duette haben mozartische Leichtigkeit, und in der ersten Arie erkennen wir ein Pathos, das sich in der Innigkeit der Gefühlsäußerung der Empfindungswelt Glucks nähert, der dem jungen Dittersdorf ein väterlicher Freund war. Wenn sich am Schluß die Urfehde zwischen dem quacksalbernden Apotheker und dem nicht weniger standesbewußten Arzt angesichts der von einer heiteren Entführungsgeschichte begleiteten Verbindung ihrer Kinder in Wohlgefallen auflöst, triumphiert das Musiklustspiel in seiner heitersten und unbeschwertesten Form. Die Bearbeitung von Heinrich Burkard hat das Werk aufgelockert, ohne seinen musikalischen Stil anzutasten, während sie die

Handlung von allen zeitbedingten Anspielungen (die Oper wurde vor 152 Jahren uraufgeführt) befreite und nicht ohne auf einige lustige Akzente aus der Gegenwart zu verzichten.

Eine vergnügliche Aufführung im Stadttheater unter der lebendigen Szenenführung von Dr. Hans Bartenstein und unter der auf alle Feinheiten spritziger Orchesterdarstellung bedachten musikalischen Leitung von Gustav Koslik sicherte dem Werk auch in der Neufassung einen durchschlagenden Heiterkeitserfolg, wobei die Überraschung nach der gesanglichen Seite bei den jugendfrischen Stimmen von Lily Geier, Hella Bohnert und Heda Zais lag.

Friedrich W. Herzog.

Leipzig: Die Oper räumte mit drei modernen Einaktern der neuzeitlichen italienischen Opernkunst einen heiteren Abend ein. Neueinstudiert fand Wolf-Ferraris reizendes musikalisches Lustspiel „Susannens Geheimnis" mit Maria Lenz und Horst Falke in den Hauptpartien unter Leitung von Rudi Kempe wieder vollen Erfolg, der nicht minder Puccinis Meisterkomödie „Gianni Schicchi" unter Leitung von Wolfgang Allio und Friedrich Dalberg als glänzendem Vertreter der Titelrolle beschieden war.

Als Neuheit gelangte die einaktige Kammeroper „Der Hummer" von Adriano Lualdi zur reichsdeutschen szenischen Uraufführung, nachdem das Werk schon früher musikalisch durch den Rundfunk bekannt geworden war. Das stark parodistisch-burleske Libretto ist vom Komponisten selbst verfaßt und beruht auf der in Italien verbreiteten Sage von der „Musikhörigkeit" der Hummern. Die sehr einfache Handlung verwendet die bewährten Requisiten der alten Buffooper: ein alter Liebhaber, diesmal ein dalmatinischer Fischer, wird geprellt, indem man ihn in ein Hummerfangnetz fallen läßt. Die Befreiung aus dieser unangenehmen Situation muß er sich erkaufen durch das Versprechen einer reichen Mitgift und die Einwilligung zur Heirat der jungen Fischerin und ihres Matrosen. Die Musik Lualdis zeigt Witz, spritzige Lebendigkeit und einen unbeschwerten Konversationsstil, der die komischen Szenen trefflich untermalt und auch mit Glück volksmäßige Klänge und Tänze (einen echten dalmatinischen „Kolo") verwendet. Von Rudi Kempe beschwingt und federnd musikalisch geleitet, von Wolfram Humperdinck erfindungsreich inszeniert, fand die Neuheit dank der trefflichen Leistungen von Walter Streckfuß als übertölpeltem Liebhaber und dem durch Lotte Schürhoff und Heinz Daum verkörperten Liebespaare eine sehr freundliche Aufnahme, für die sich auch der anwesende Komponist bedanken konnte.

Wilhelm Jung.

Magdeburg: Der Spielplan behielt in den fünf Monaten seit September das für unsere Verhältnisse bereits zur Norm gewordene Gesicht. Festoper an hohen Feiertagen sind die Meistersinger. Rheingold, Walküre, Siegfried und Götterdämmerung stehen seit zwei Jahren fest (am liebsten mit Pistor als Siegfried). Außer diesen Abenden betreute GMD. Erich Böhlke noch drei andere Neueinstudierungen: Aida, Zauberflöte, Orpheus von Gluck, zuletzt den Rosenkavalier. Die Gewandtheit und die musikantische Sicherheit des dirigierenden Intendanten, dem auf der Szene Oberspielleiter Dr. Hein hilft, steht außer Frage. Daß der Ring und überhaupt das repräsentative Programm des musikalischen Theaters verhältnismäßig am meisten Gegenliebe findet, ist charakteristisch für die Stadt und muß füglich berücksichtigt werden. Die Zeit für Gluck scheint allerdings an der Mittelelbe noch immer nicht gekommen zu sein, obwohl Solisten (Ruth Patzschke, Lisa Walter), Chöre, Bewegungsgruppe und das ausgezeichnet spielende Städtische Orchester das mögliche im Jubiläumsjahre des Orpheus taten. — Mit Lortzing ist man aus dem großen Hause, das vornehmlich dem musikalischen Theater gehört, auch erfolgreich ins kleine Haus gegangen, das sonst dem lustigen Schauspiel dient. Hier bekamen die von KdF. glücklich gesammelten neuen Hörer Zar und Zimmermann wohl größtenteils zum ersten Male als Geschenk an ihre Anrechtsgruppen. Wenn neuntausend neue Besucher in vierundachtzig auf Anhieb vollständig ausverkauften Vorstellungen jetzt abendlichen Freuden lauschen, dann ist neben dem unverbindlichen und gewiß notwendigen heiteren Sprechstück die vertiefte komische Oper schon ein wesentliches kulturelles Erziehungsmittel. Übrigens wollen die neuen Besucherschichten auch „Stücke mit Musik".

Im Stadttheater war der Waffenschmied neu inszeniert. Man sah reizend bunte Bühnenbilder Wilhelm Hullers, eines nahezu unverwüstlichen Meisters, mit wenig Mitteln den hungrigen Augen etwas zu schenken. Unter Führung des Spielleiters Dr. Donat-Wildens und des Kapellmeisters Walter Müller gab es auch sonst einen erfrischenden Abend, an dem Kurt Schmid-Reuß in der Titelpartie als würdig-gütiger, unsentimentaler Stadinger und der nie versagende Tenorbuffo Wilhelm Dellhof als Knappe Georg entscheidenden Anteil hatten. Wir heben diese Einstudierung hervor, weil sie, fern vom Üblichen, am lebendigsten in unserer Erinnerung haftet. — Eine

neue Oper, die einzige eines Zeitgenossen, Norbert Schultzes vielgegebener „Schwarzer Peter", fiel auf, nicht deshalb, weil sie stofflich oder musikalisch Überraschungen bot, sondern weil sie so munter und farbig gegeben wurde (Fuller, Hein, Müller — mit Kurt Gläßner und W. Dellhof als Königen und dem wunderschönen Spielmann Arthur Bards). Die Autoren hätten sich wohl selbst gefreut. Jedenfalls waren Liecks Text mit der volksliedmäßigen Musik Schultzes so echt wie ein Weihnachtsmärchen von einem anteilvollen Ensemble umsorgt. — Ein gutes Wort noch für den Heldenbariton Arthur Bard, der uns leider verläßt. Wir schätzen ihn in den großen Wagner-Partien ebensosehr wie in den anderen Aufgaben seines Faches. Denn zum angenehmsten Wohllaut seiner Stimme gesellen sich vielseitige menschlich-künstlerische Vorzüge, deren nicht geringster ein reifer Humor ist. — Sonst noch zur Abrundung Butterfly (zweimal mit Teiko Kiwa), Boheme, Troubadour, Barbier von Sevilla und Verkaufte Braut. — Die Operette war mit Wiener Blut, der silvesterlichen Fledermaus und der Neufassung von Dichter und Bauer auf wertbeständige Klassik aus und erinnerte sich sonst nur noch der Drei alten Schachteln.

Günter Schab.

München: Von den letzten Neuaufführungen und -inszenierungen der Bayerischen Staatsoper hatte Norbert Schultzes heitere Oper „Schwarzer Peter" freundlichen Erfolg. Hans Strohbach, der dem liebenswürdigen, frischen Werk schon von Anbeginn nahestand, wurde von Dresden hergerufen, um Inszenierung, dekorative Ausstattung und Spielleitung zu übernehmen, Meinhard von Zallinger führte musikalisch.

Anfang Februar folgte „Der Widerspenstigen Zähmung" von Hermann Goetz und erregte Freude und Entzücken nicht nur bei den Kennern dieser in ihrer Art alleinstehenden Oper, sondern auch bei allen, die sie schon fast vergessen hatten oder (auch das gibt es!) überhaupt noch nicht kannten. Eine ausgezeichnete Wahl der Sänger (Hildegarde Ranczak und Heinrich Rehkemper in den Hauptrollen), ein vollkommenes stilgemäßes Zusammenarbeiten des Inszenators und Spielleiters Kurt Barré mit dem Bühnenbildner Otto Reigbert und nicht zuletzt die geistvolle und durchsichtige musikalische Interpretation Meinhard von Zallingers erzielten die zugleich starkkomische und edel-zarte Wirkung, wie sie von Partitur und Dichtung ausgeht.

Alle Vorbereitungen, und zwar sehr gründliche, galten dann der Neueinstudierung von Hans Pfitzners „Palestrina", der bekanntlich in München, mitten im Weltkrieg (12. Juni 1917), seine Uraufführung erlebt hatte, aber seitdem, trotz einzelner vortrefflicher Wiedergaben, sich immer an einigen Problemen „stieß". Die Größe und Genauigkeit des Unternehmens von Operndirektor Prof. Clemens Krauß hat zu einer Größe des Eindrucks geführt, die sich ebenso aus dem gewaltigen Aufgebot des Orchesterapparates und darstellenden Personals, als aus der Inszenierung und Spielleitung Rudolf Hartmanns, aus den werkgetreuen und phantasievollen Bildern Rochus Glieses wie aus überzeugenden Einzelleistungen der Sängerschaft ergab. Indessen, bei einer Schöpfung von dem dichterischen und musikalischen Reichtum des „Palestrina" konnten nicht nur äußere Vorbedingungen, sondern allein geistiges und seelisches Eindringen eine wahre und restlose Vorstellung von den Werten vermitteln, und es läßt sich nichts Schöneres von dieser pietätvollen Gesamtdurchführung sagen, als daß Überlegenheit und innere Teilnahme des Dirigenten, die sich in den Zeitmaßen, der Pflege der Vielstimmigkeit, der Dynamik und der Klangwärme wunderbar ausdrückten, einen kaum je erlebten Grad des Mitempfindens und der stürmischen äußeren Zustimmung erzeugten. Für die Titelrolle war Julius Patzak ausersehen, der mit ihr stimmlich-musikalisch und darstellerisch einen neuen Sieg errang. Von den übrigen hervorragenden Mitwirkenden seien hier nur Hans Hermann Nissen, Julius Pölzer, Hans Hotter, Ludwig Weber, Georg Hann, Adele Kern und Elisabeth Feuge genannt, obwohl man jeden Vertreter „kleinerer" Partien mit gleicher Berechtigung erwähnen müßte. Hans Pfitzner wohnte persönlich der Aufführung bei und hat, wie sich herumsprach, mit Äußerungen seiner vollsten Anerkennung nicht gespart.

Von Gastspielen waren besonders bemerkenswert die Margarethe (in der gleichnamigen Oper Gounods) der berühmten französischen Sopranistin Yvonne Gall, die in wahrhaft klassischer Weise ein Beispiel dafür gab, wie sich romanische Anmut mit Herzlichkeit des Gefühlsausdrucks, Natürlichkeit der Gebärde und Meisterschaft des Gesangs verbinden lassen. Unlängst hat Set Svanholm von der Stockholmer Oper als Lohengrin Aufsehen erregt durch seine ungewöhnlichen, mit musikalischem Verständnis eingesetzten stimmlichen Mittel wie durch die frische Kraft seiner

Gestaltung. Auch sonst wäre von dem lebhaften Austausch der Kräfte manches rühmenswert, so die häufige Wiederkehr Erna Schlüters, Mathieu Ahlersmeyers, Torsten Ralfs, Alexander Svéds u. a., die schon lange nicht mehr als „Fremdlinge" in der Hauptstadt der Bewegung zu betrachten sind.

Zwei Ereignisse sind noch hervorzuheben, obwohl sie zum Gebiet des Tanzes und der großen Operetten-Revue gehören. Das Ballett des „Deutschen Opernhauses" in Berlin trat dreimal im „Theater am Gärtnerplatz" mit überwältigendem Erfolg seiner glänzenden, vielseitigen und vorbildlich disziplinierten Leistungen auf, und allabendlich füllt nun dasselbe Haus eine Münchener Faschingsgabe, der ebenso ausgelassene und witzsprühende wie künstlerisch gebändigte „Goldene Pierrot" (mit Musik von Walter W. Goetze), den Fritz Fischer mit tausend Wirkungen der Bewegung, Überraschung, Farbe, des Tanzes und volkstümlicher Komiker und Vortragsmeister erst zu dem bezaubernden Kobold gemacht hat, der das gesamte Publikum in den Strudel zieht. Man braucht nur die Namen Gustav Waldau, Karl Valentin, Lisl Karlstadt, Weiß Ferdl, Adele Kern, Maria Eiselt, Adolf Gondrell anzuführen, um die „Volltreffer" wenigstens anzudeuten, und nur Rochus Gliese als Bühnenbildner zu nennen, um einen Ausblick auf phantastisch schöne und verblüffend amüsante Dekorationen zu eröffnen. Um im Tanzbild zu bleiben: auch die Schwestern Hedi und Margot Höpfner entzückten im Residenztheater durch ihre Urbegabung und ihr unbegrenztes Können; das „Polnische Ballett" (im Gärtnerplatztheater gastierend) wurde begeistert gefeiert.

Und nun geht die Bayerische Staatsoper auf die Reise, nach Mailand an die „Scala", um dort in freundschaftlichem Kulturaustausch Richard Wagners „Ring des Nibelungen", neueinstudiert und inszeniert unter Oberleitung von Oskar Walleck und Clemens Krauß, darzubieten.

Heinrich Stahl.

M.-Gladbach-Rheydt: Zu den drei Dutzend deutschen Bühnen, die Ottmar Gersters Oper „Enoch Arden" in ihren Spielplan aufgenommen haben, sind auch die Städtischen Bühnen M.-Gladbach-Rheydt hinzugekommen. Auch im Rheydter Haus fand die klanggerechte Musik Gersters ein aufnahmefreudiges Publikum. Theodor Wünschmann ließ ihre kompakten Klangmassen in aller Dichte aufeinanderfolgen. Die Inszenierung von Dr. Albert Wiesner sparte ihre Kräfte für die dramatische Auseinandersetzung des vierten Bildes auf, während die vorhergehenden in konventionellen und unpersönlichen Formen der Opernregie verliefen. Bei Helene Gliewes Bühnenbildern leuchtete in die erdhaft getönten Innenräume die lockende Weite des Meeres und des Himmels in zarten Pastellfarben hinein. Albert Bock sang die Titelpartie mit der Weiträumigkeit eines edlen Baritons, Karl Junge (a. G. aus Krefeld) hatte für den Klas den weichen Glanz eines lyrischen Tenors einzusetzen. Wendla Großmann war eine schöne Annemarie, und der Tragfähigkeit ihres Soprans dürfte sich in der Zukunft auch noch die letzte Klarheit und Reinheit zugesellen.

Heinz Maaßen.

Konzert

Berlin: Die alljährliche Aufführung der Matthäus-Passion von Joh. Seb. Bach durch den Staats- und Domchor unter Alfred Sittard (in diesem Jahr zum fünftenmal) bedeutet auch für das an großen und bedeutenden Konzerten reiche Berliner Konzertleben ein besonderes Ereignis, das große Zuhörerscharen in den Dom lockt. Alfred Sittard hat hier als Dirigent vorbildliche Arbeit geleistet. Den Anforderungen wurde restlos entsprochen, die Sittard in einem Programmvorwort von einer Aufführung der Matthäus-Passion verlangt, wie intuitive Darstellung, rechte Deutung der Vortragszeichen, der Verzierungen und Vorhalte, die sinngemäße Aufeinanderfolge der einzelnen Sätze, die Forderung des bel canto und vor allem das Verlangen nach einer richtigen Besetzung des Chores und Orchesters. Die Solisten (Marta Schilling, Lore Fischer, Karl Erb, Günther Baum und Fred Drissen), der herrlich singende Chor und das Landesorchester musizierten mit unübertrefflicher Geschlossenheit.

Die Parochialkantorei und der Volksdeutsche Singkreis führten unter der rührigen und anfeuernden Leitung Wilhelm Benders in der alten Parochialkirche Heinrich Schützens „Johannespassion" für A-cappella-Chor auf. Die Rezitative, die auf jede Begleitung verzichten, und die Chöre sind in ihrer wechselnden Ausdruckskraft, in der sich schwärmerische Hingabe und dramatische Leidenschaft ablösen, besonders charakteristisch für Schützens Musik wie überhaupt für die deutsche Musik des 17. Jahrhunderts. Die Wiedergabe durch die zwei vereinten Chöre war sehr sauber und stilistisch einwandfrei.

Auch dem Heinrich - Schütz - Kreis verdankte man eine stilgetreue Aufführung alter Musik. In der Marienkirche spielte diese ausgezeichnete Kammermusikgemeinschaft Musik von Bach und Händel.

Gunthild Weber zeichnete sich besonders aus. Mit ihrem schönen, tragenden Sopran setzte sie sich für die Solopartie zweier Bach-Kantaten ein. Kurt Mild meisterte mit ausgezeichneter Technik und guter klanglicher Disposition die Orgel im Orgelkonzert Nr. 10 von Händel. Hans Walter Schleif (Oboe), Kurt Büchsenschuß (Violine), Irmgart Veit (Bratsche) und F. Rolf Albes (Cembalo) verdienen namentliche Erwähnung.

Der Männerchor ehemaliger Schüler des Domchors will sich in Zukunft im verstärkten Maße neben der Pflege der neuesten Musik den Werken klassischer Meister des A-cappella-Stiles zuwenden, die ihnen natürlich nicht im Original, sondern in Übertragungen zugängig sind. Der Erfolg eines Abends in der Hochschule für Musik rechtfertigte dieses Unternehmen. Chöre von Handl, Lechner, Lotti, Durante u. a. klangen in den Übertragungen Thiels, Schnyders, Moldenhauers und Müllers, wenn auch etwas der helle Glanz der Knabenstimmen fehlte. Aber die Programme für Männerchor werden so durch wertvolle Werke erweitert. Theodor Jakobi dirigierte anfeuernd und abtönend zugleich. Solist dieses Konzertes war der junge Pianist Max Martin Stein, der recht flüssig Bachs „Italienisches Konzert" zum Vortrag brachte.

Die Vehemenz der Darstellung, die Fülle des Klanges und das restlos ausgeglichene Zusammenspiel zeichnen das Strub-Quartett aus, das sich in der 18. Stunde der Musik in der Singakademie für das c-Moll-Streichquartett op. 51 Nr. 1 von Brahms mit restloser Hingabe einsetzte. Wohltuend waren die Wärme des Tones und die Besinnlichkeit der Darstellung etwa in der Romanze. Zwischen diesem Brahms-Quartett und dem Streichquartett von Dittersdorf sang der Bariton Rolf Pfarr Balladen von Loewe und Lieder von Wilhelm Fehres mit gut geschulter Stimme und abgetönter Ausdruckskraft.

Gute Kammermusik, an der die diesjährige Konzertsaison so reich ist, brachte auch das Konzert des Streichquartettes des Berliner Philharmonischen Orchesters mit den Herren Röhn, Höfer, Buchholz und Kleber unter Mitwirkung des Klarinettisten Alfred Bürkner. Klanglich vollkommen geriet Mozarts Klarinettenquintett. Das meisterhafte Spiel jedes einzelnen kam voll zur Entfaltung, und dabei war das Zusammenspiel besonders sorgfältig und abgetönt.

Johannes Strauß gehört zu den Pianisten, die in Berlin im Laufe jeder Konzertsaison mit gutem Erfolg mehrere Konzerte geben. In seinem vierten Konzert im Beethoven-Saal spielte er Klavierwerke von Chopin mit wunderbarem Kantilene-

ton, mit vollendeter Technik und mit feinem Gefühl für die klangliche Schönheit dieser Musik. —

Geradezu triumphal war der Erfolg, den der Pianist Winfried Wolf in seinem von „Kraft durch Freude" veranstalteten Klavierabend in der Philharmonie errang. Eine begeisterte und hingerissene Zuhörerschar füllte die Philharmonie bis auf den letzten Platz, und Wolfs virtuoses und dabei immer charakteristisches und seelenvolles Spiel zwang alle in seinen Bann. Mit genialem Wurf gestaltete er die sinfonischen Etüden von Schumann, und mit leuchtend-schönem Ton spielte er Schuberts bekanntes As-Dur-Impromptu.

Duscha von Hakrid spielte in ihrem Klavierabend in der Singakademie Haydns melodienselige Sonate D-Dur mit vorbildlicher Technik und schwärmerischer Empfindsamkeit. (Sie spielte abweichend von der Norm nicht auswendig, sondern nach Noten, ohne dadurch irgendwie im Vortrag behindert zu werden.) Spielerisch gelockert und durchsichtig klar gestaltete sie Heinrich Kaminskis „Tanzspiel".

In der besinnlichen Ruhe alter Berliner Kirchen hat man Gelegenheit, sich vom Aufschwung des Orgelspiels zu überzeugen. So hörte man im Französischen Dom Horst Nordmann, der eine vorbildliche Technik besitzt. Klanglich löste er die Orgel aus ihrer Starrheit, entfaltete die Schönheit einzelner Stimmen und die Wucht des ganzen Werkes.

Hans Joachim Ulm zeigte gediegenes Können in seiner 5. Orgelfeierstunde auf der Hindenburg-Gedächtnis-Orgel in der Dreifaltigkeitskirche. Er wies sich als guter Kenner Bachscher Musik aus, so etwa in den Choralvorspielen aus dem Orgelbüchlein. Der Bariton Hans Belter, mit großer, raumfüllender Stimme, und der ausgezeichnete Flötist Bernhard Hübner wirkten mit.

Die junge, temperamentvolle Geigerin Lilia D'Albore aus Rom ließ in der Singakademie ihr geschliffenes und feinnerviges Spiel hören. Tartinis Teufelstriller-Sonate, deren Ausführung besondere Aufgaben an den Geiger stellt, gestaltete

sie mit derselben Überlegenheit wie Mozarts klang- und musizierfreudige A-Dur-Sonate.

Der Cellist Richard Klemm entzückte durch die temperamentvolle Wiedergabe des D-Dur-Konzertes von Haydn, das er technisch sauber spielte. Sein Celloton besitzt auch in der Höhe Leuchtkraft und Farbe. In Beethovens A-Dur-Sonate hob er wirkungsvoll die dramatischen Akzente hervor. Felix Schroeder stand ihm als Begleiter treu zur Seite.

Die Sopranistin Margarete Vogt-Gebhardt setzte sich in ihrem Liederabend im Bechstein-Saal anerkennenswerterweise mit besonderer Eindringlichkeit für zeitgenössische Komponisten ein, und auf ihrem Programm standen Lieder von Friedrich Welter und Grete von Zieritz. Sie gab den Liedern eine charakteristische Deutung. Fr. Rolf Albes hatte die Begleitung übernommen und wies sich erneut als erstklassiger Begleiter aus.

Gerhard Schultze.

Leipzig. Von den Neuheiten, die das Gewandhaus in der zweiten Winterhälfte herausbrachte, ist an weitaus erster Stelle das Flötenkonzert von Johann Nepomuk David zu nennen, das bereits auf dem vorjährigen Frankfurter Tonkünstlerfest seine Uraufführung erlebt hatte. David schafft damit für das Bläserkonzert eine Form, in der sich der konzertante und der sinfonische Stil aufs glücklichste verbinden. Das Konzert gewährt der Spielkunst des Solisten weitesten Raum, ja, es erweitert die technischen Möglichkeiten und den Ausdrucksbereich der Flöte in oft ganz neuartiger Weise. Aber immer ist das Soloinstrument eingegliedert in eine strenge motivische Arbeit, die ein einfaches dorisches Grundthema unter Aufbietung einer reichverästelten polyphonen Kunst ausweitet zu einem sinfonischen Geschehen von größter innerer Lebendigkeit und Geistigkeit. Die mit staunenswerter Meisterschaft beherrschte kontrapunktische Schreibweise erscheint bei David nie als Selbstzweck, sondern als der natürliche und selbstverständliche Ausdruck eines Künstlers, dessen Musik aus einem Strom echten und warmen Empfindens fließt. Der Widmungsträger des Werkes, der ausgezeichnete Leipziger Flötist Carl Bartuzat, entfaltete als Solist sein unbegrenztes Können und verhalf im Verein mit der unter Abendroths Leitung vollendet wiedergegebenen Orchesterbegleitung der Neuheit und dem Komponisten zu starkem Erfolg. Im Neujahrskonzert vermittelte Günther Ramin die Bekanntschaft mit einem spielfreudigen, an die Praxis der alten concerti grossi anknüpfenden Orgelkonzerte mit Streichorchester von Fritz Reuter; an demselben Abend spielte Ludwig Hoelscher erstmalig das einsätzige Konzert für Violoncello und Orchester von Hans Pfitzner, in der Unproblematik und blühenden Klangsinnlichkeit eine der schönsten Blüten spätromantischen Geistes. Von weiteren Neuheiten fanden freundliche Aufnahme das (von Heinrich Teubig virtuos geblasene Trompetenkonzert von Sigfrid Walter Müller und eine kraftvoll-herbe Feiermusik für Orchester von Cesar Bresgen. — Als Ergänzung der jetzt die Leipziger Oper beherrschenden Wagnerfeiern bot das Gewandhaus das Andante aus Richard Wagners 1832 geschriebenen C-Dur-Sinfonie, ein mehr als nur historisch interessantes Stück, das den künftigen Musikdramatiker als treuen Jünger Beethovens zeigt und doch schon viele eigene Züge aufweist. Im dreizehnten Konzert brachte Hermann Abendroth in einer glänzenden, von stärkster Einfühlungskraft getragenen Aufführung die zweite (D-Dur-) Sinfonie von Jean Sibelius zur Aufführung. Die überraschend warme, ja begeisterte Aufnahme, die diese Sinfonie beim Publikum fand, war ein erfreulicher Beweis dafür, daß das Verständnis für die kraftvolle, aus den echten Quellen des Volkstums schöpfende Kunst des genialen Finnen immer mehr an Boden gewinnt.

Großen Zuspruch finden auch die Sinfoniekonzerte der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" im Gewandhaus. Hier hatte Hans Weisbach einen ganzen „nordischen" Abend dem Schaffen von Sibelius gewidmet und brachte mit dem Leipziger Sinfonieorchester in hervorragendem Gelingen die dritte Sinfonie, die Musik zu Shakespeares „Sturm" und die Tondichtung „Nächtlicher Ritt und Sonnenaufgang" zu erlebnisstarker Wirkung; die sehr jugendliche amerikanische Geigerin Guila Bustabo erwies sich in der Wiedergabe von Sibelius' Violinkonzert als ein hervorragendes Talent. Ein zweiter „süddeutscher" Abend bot mit der Italienerin Ornella Puliti-Santoliquido als Solistin Mozarts Eröffnungskonzert und gipfelte in einer großartigen Auslegung von Bruckners achter Sinfonie durch Weisbach. Ein Brahms-Beethoven-Abend wurde wegen Erkrankung von Weisbach von Heinrich Steiner vom Reichssender Berlin geleitet. Der junge Dirigent führte sich in der Eroica als frisch und gesund fühlender Musiker und sicherer Orchesterführer ein und bewährte sich auch in Brahms B-Dur-Klavierkonzert (mit Alfred Hoehn als Solisten) als fein empfindender Mitgestalter.

Aus der großen Reihe der Solistenkonzerte verdient der Klavierabend hervorgehoben zu werden.

Wilhelm Jung.

Rheydt: Von Konzert zu Konzert trat in diesem Winter immer deutlicher die umfangreiche Erziehungsarbeit in Erscheinung, die Musikdirektor Franz Oudille dem Städtischen Orchester M.-Gladbach-Rheydt hat angedeihen lassen. Im zweiten Sinfoniekonzert konnte sie sich an Gerhard Frommels „Suite für kleines Orchester" allerdings nur in einer sauberen spieltechnischen Leistung erhärten; denn Gerhard Frommel, der hier der Technik eines musikalischen Bilderbogens folgt, fehlt das Entscheidende, einem solchen Bilderbogen Leben und Reiz zu geben: die blutvolle musikalische Eingebung. Diese Suite ist technisch-musikalische Konstruktion. Der Orchesterklang bleibt dabei leer und blaß, und von einem musikalischen Aufbau ist wenig zu spüren. Dafür sprach Schuberts 7. Sinfonie um so mehr für das Orchester und seinen Leiter. Franz Oudille war der tätige Geist, der die ungeheuer weit gedehnten Bogen der Sinfonie unter ständiger Spannung hielt und sie mit einem kraftvoll männlichen Impuls erfüllte, der zum beherrschenden Kennzeichen der ganzen Wiedergabe wurde. Vasa Prihoda spielte Dvořáks Violinkonzert a-Moll.

Das Ereignis des dritten Sinfoniekonzertes war der großartig-heroische Stil, in dem Wilhelm Backhaus Beethovens Es-Dur-Klavierkonzert deutete. Franz Oudille ging ihm dabei mit einer großen und freien Orchesterform zur Hand und schwelgte dann mit Bruckners 3. Sinfonie in Wohlklang, Wärme und Farbe.

Heinz Maaßen.

Wuppertal: Das 6. Sinfoniekonzert brachte die Uraufführung eines „Konzertstückes für Violine und Orchester" von Walter Weber, der, aus Hannover gebürtig, heute in Lausanne lebt und lange Zeit als Konzertmeister tätig war, bevor er sich endgültig der Komposition verschrieb.

Auch sein neues Werk verrät den alten Konzertmeister. Er gibt damit der Geige, was der Geige ist. Das Orchester freilich muß sich dabei zuweilen mit illustrativer Untermalung zufriedengeben und ist in dieser Untermalung zweifellos nicht immer der Faktor, der das Werk aus dem konzertanten Prinzip des Mit- und Gegeneinanders aufbauen und steigern könnte. Von diesem Konzertstück nimmt man den Eindruck einer durchaus redlichen und sauberen Arbeit mit, die sich keineswegs mit tieferen Gedanken trägt und sich mit schweren Problemen auseinandersetzt. Operndirektor Klaus Nettstraeter setzte sich mit der gewohnten Umsicht für das Werk ein, den Solopart betreute mit elastisch-geschnelltem Ton Konzertmeister Max Konrad, der in der vorausgehenden „Musik für Geige und Orchester" von Rudi Stephan in einem ruhigen und sicheren Spiel seine technischen Fertigkeiten in allen Schwierigkeitsgraden zur Anschauung bringen durfte. Mit sehr viel Fingerspitzengefühl bewies Klaus Nettstraeter seine überlegene Orchesterführung an Regers Ballettsuite und an Beethovens Pastorale, die in ihrer musikalischen Intensität, in der Klarheit und Reinheit der Orchestersprache nichts mehr mit irgendwelchen programmatischen Deutungen gemein hatte.

Heinz Maaßen.

* Zeitgeschichte *

Max Seiffert zum siebzigsten Geburtstag

Am 9. Februar 1938 feierte der verdiente deutsche Musikforscher Prof. Dr. D. Max Seiffert seinen 70. Geburtstag. Als Lehrerssohn in Beeskow in der Mark aufgewachsen, besuchte er seit 1886 die Berliner Universität, um 1891 mit seiner bekannten Arbeit über J. P. Sweelinck und seinen Schülerkreis zu promovieren. Wie Hermann Abert nahm Seiffert in seinen Universitätsstudien Ausgang von der klassischen Philologie. Mit der „Geschichte der Klaviermusik", die er 1899 vorlegte, schuf er die erste umfassende Darstellung dieses Sachgebiets (bis zu Bachs Tode), die breite Erfahrungsgrundlage sichert diesem Werk auch heute noch einen uneingeschränkten Wert. Seiffert ist wohl als einer unserer besten Kenner der nord- und mitteldeutschen Orgel- und Klaviermusik anzusprechen, in unermüdlichem Fleiß ist er seit Jahrzehnten mit Quellenstudien beschäftigt, um unser Wissen um die

deutsche Orgelpraxis zu vertiefen. Seine auf zwölf Bände angelegte große, kritische Gesamtausgabe der Werke Sweelincks ist ein Musterbeispiel deutschen Gelehrtenfleißes. Das Schicksal der stattlichen deutschen Denkmälerbände der Vorkriegszeit, deren Reihe Seiffert mit Scheidts Tabulatura nova eröffnete, war aufs engste mit der Tatkraft und Entschlossenheit Seifferts verknüpft; wir denken ferner an seine Ausgabe der Werke Tunders, M. Weckmanns, der geistlichen Tonwerke Joh. Philipp Kriegers in den Bayerischen Denkmälern, der Klavierwerke der beiden Kriegers, Murchhausers und Pachelbels und verweisen auf seine Arbeiten für die Zeitschrift und die Publikationen der Niederländischen Musikgesellschaft. Seiffert übernahm 1918 — in schwerster Zeit — die Leitung des Archivs für Musikwissenschaft, nachdem er schon lange Jahre vorher die Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft redigiert hatte. Es ist Seiffert vergönnt, bis ins hohe Alter hinein seine segensreiche Tätigkeit für die deutsche Musikkultur zu entfalten: ihm, dem wir den Aufbau der Bibliothek des Bückeburger Fürst-Adolf-Instituts verdanken, ist gegenwärtig als Wirkungsstätte das „Staatliche Institut für Musikforschung" anvertraut. — Der Führer ließ dem Jubilar durch Verleihung der Goethe-Medaille eine hohe Ehrung zuteil werden.

Kunstwettbewerb des Deutschen Turn- und Sportfestes Breslau 1938

Im Rahmen des Deutschen Turn- und Sportfestes Breslau 1938 findet wie bei den Olympischen Spielen ein Kunstwettbewerb für Werke lebender deutscher Künstler arischer Abstammung auf dem Gebiete der Baukunst, Malerei, Bildhauerkunst, Dichtung und Musik statt.

Für reichsdeutsche Künstler gilt dieser Wettbewerb gleichzeitig als Vorwettbewerb für den Kunstwettbewerb der Olympischen Spiele 1940 und müssen die eingesandten Werke im Verlauf der XI. Olympiade, d. h. nach dem 1. Januar 1936, geschaffen sein und dürfen nicht am Wettbewerb der Spiele der XI. Olympiade in Berlin 1936 teilgenommen haben.

Für das Gebiet der Musik werden zugelassen: a) Kompositionen für Solo- oder Chorgesang, mit oder ohne Klavier- oder Instrumentalbegleitung; b) Kompositionen für ein Instrument, mit oder ohne Begleitung und für instrumentale Kammermusik; c) Kompositionen für Orchester (in jeglicher Besetzung).
Es dürfen nur Werke eingereicht werden, die im weitesten Sinne eine Beziehung zur olympischen Idee haben. Es können z. B. Lieder, Märsche, Chöre, Tänze oder vertonte Festspiele sein, deren Musik sportliche oder gymnastische Bewegung auslöst oder sie begleitet, eine sportliche Idee, einen sportlichen Kampf oder einen sportlichen Kämpfer verherrlicht oder zu einer Aufführung in Verbindung mit einem Sportfest geeignet ist. Die Aufführungsdauer darf nicht mehr als eine Stunde betragen.
Die für den Wettbewerb bestimmten Werke sind bis zum 15. Mai 1938 an die Reichsmusikkammer, Berlin SW 11, Bernburger Straße 19, einzureichen. Von volksdeutschen Künstlern sind die Arbeiten an ihre zuständige Organisation zu senden, die die Sichtung vornimmt und die ausgewählten Werke bis zum 10. Juli 1938 nach Breslau, Ausstellungsgelände der Breslauer Messegesellschaft, mit der Bezeichnung „Sportkunstausstellung Breslau 1938" einsendet.

Tageschronik

Festliche Musiktage in Potsdam 1938. Der Oberbürgermeister der Residenzstadt Potsdam, General Friedrichs, hat sich im Einvernehmen mit dem Leiter der Berliner Kunstwochen und nach Fühlungnahme mit Staatsrat Dr. Wilhelm Furtwängler und Professor Dr. Edwin Fischer anknüpfend an die alte Potsdamer Msiktradition insbesondere unter Friedrich dem Großen und Friedrich Wilhelm IV. entschlossen, alljährlich „Festliche Musiktage in Potsdam" durchzuführen. Generalfeldmarschall Ministerpräsident Hermann Göring hat auf die Bitte des Oberbürgermeisters die Schirmherrschaft über die diesjährigen Musiktage übernommen, die unter der künstlerischen Leitung von Professor Dr. Edwin Fischer stehen.
Die „Festlichen Musiktage in Potsdam" werden in diesem Jahre vom 20.—27. Juni stattfinden, und zwar im Rokoko-Theater des Neuen Palais, in der Garnisonkirche, im Potsdamer Schauspielhaus, im Konzerthaus und im Stadtschloßhof. Im Mittelpunkt der alljährlichen Musiktage werden die sechs Brandenburgischen Konzerte von Johann Sebastian Bach stehen, die durch Edwin Fischer und sein Kammerorchester ausgeführt wer-

den, weil Potsdam und dieses dem Preußentum gewidmete Werk aufs engste zusammengehören. Den Beschluß der diesjährigen Musiktage wird ein Konzert der Berliner Philharmoniker unter Leitung von Wilhelm Furtwängler bilden. Das nähere Programm wird in Kürze bekanntgegeben.
Ende März wurde in Hamburg im Hause der Staatlichen Musikbücherei ein „Johannes-Brahms-Saal" eröffnet, der ausschließlich den musikalischen Laien zur Verfügung stehen soll. Man erwartet, daß das Bestreben, weitere Volkskreise zu eigener Ausübung der Musik zu bewegen, wesentlich gefördert wird, wenn man den Laienmusikern, so z. B. den Hamburger Chören und Laienorchestern, entsprechende Räume zur Verfügung stellt.

Innerhalb der Abteilung „Musik" der Landeskulturkammer ist jetzt eine Fachgruppe „Musikalienverleger und -händler" errichtet worden. Personen, die im Musikalienverlag und Musikalienhandel berufstätig sind und deren Tätigkeit kammerpflichtig ist, müssen die Mitgliedschaft in dieser Fachgruppe erwerben. Die Mitgliedschaft ist an die Person, nicht an das Geschäft oder die Firma gebunden.

Das Klavierkonzert f-Moll des Hamburger Komponisten und Pianisten Hans Hermanns erlebte in einem Hamburger Orchesterkonzert mit der Pianistin Friedel Hermanns seine erfolgreiche Uraufführung.

Der Präsident der Reichsmusikkammer hat folgendes bekanntgegeben: Wie mir mitgeteilt wird, werden Geigen vielfach mit Inschriften versehen, die der Wahrheit nicht entsprechen. Insbesondere wird durch das Einkleben von Zetteln mit irreführenden Anschriften sehr oft der Eindruck erweckt, das betreffende Instrument sei von einem besonders bekannten Geigenbauer hergestellt. Nach Ziffer 6 meiner 2. Bekanntmachung soll die Werbung wahr sein und die Möglichkeit einer Irreführung vermeiden. Diese Vorschriften finden auch auf die Inschriften der Instrumente Anwendung. Wird neben dem Namen des Herstellers auch der Erbauer des Modells, nach dem es angefertigt wurde, hinzugesetzt, ist in unmißverständlicher Weise zum Ausdruck zu bringen, daß es sich um eine Nachahmung handelt.

Als musikalisch großes Ereignis tritt in Estland im kommenden Sommer das vom 23.—25. Juni stattfindende traditionelle Groß-Sängerfest, das elfte, hervor. Die Sängerfeste, die in Estland alle fünf Jahre abgehalten werden, haben sich mit der Zeit zu Großkonzerten ausgebildet. Zum bevorstehenden Sängerfest haben sich bisher 19 235 Sänger und Spieler gemeldet, insgesamt 636 Chöre und Orchester, davon 472 gemischte Chöre, 52 Männerchöre, 27 Frauenchöre und 85 Orchester. Da die Anmeldefrist aber noch nicht abgelaufen ist, kann wohl mit über 20 000 Teilnehmern gerechnet werden. Das Sängerfest wird in Tallinn am Meeresstrand abgehalten, wo bereits vor Jahren ein großartiges Feld mit einer großen Sängertribüne und Sitzplätzen für 100 000 Zuhörer errichtet worden ist. Während des Sängerfestes finden auch andere musikalische Vorführungen statt: Opern, Sinfoniekonzerte, Oratorien, Kammermusikkonzerte usw. Besonders großzügig gestaltet sich das bevorstehende Sängerfest dadurch, daß es als Gedenktag des 20jährigen Bestehens des estnischen Freistaats gedacht ist.

Die „Richard-Wagner-Society" in Neuyork ist schon lange um eine neue, dichterisch wertvolle Übersetzung des Wagnerschen Gesamtwerkes bemüht. Richard Wagner gehört bekanntlich zu den meistaufgeführten Komponisten der drei großen amerikanischen Opernhäuser in Neuyork, Chicago und San Franzisko. Ein Preisausschreiben soll zunächst eine neue Übersetzung des Nibelungen-Ringes erbringen.

Die von der Stadt Halle am 23. Februar 1935 zum 250. Geburtstag ihres berühmten Sohnes gestiftete Händel-Plakette für Persönlichkeiten im In- und Ausland, die sich um die Pflege deutscher Musik verdient gemacht haben, wurde vom deutschen Botschafter Dr. Dieckhoff der bekannten amerikanischen Musikfördererin Frau Lawrance Townsend überreicht.

Am 25. Oktober ist der 100. Geburtstag von Georges Bizet, dem Schöpfer der „Carmen". In Paris werden für dieses Jubiläum Neueinstudierungen Bizetscher Opern vorbereitet. Auch die 100-Jahr-Feier der Entstehung von Berlioz' „Requiem" wird durch eine Freilichtaufführung im Ehrenhof der „Invalides" gebührend begangen werden.

Der Genfer Arbeitskreis für neue Musik, der eine immer stärkere Aktivität entfaltet, hat einen Aufruf an die Komponisten erlassen und um Übersendung von Werken gebeten, die gegebenenfalls bei späteren Konzerten zu Gehör gebracht werden sollen.

General Franco hat Professor Heinrich Laber, Gera, als Beweis seiner Dankbarkeit für das Eintreten Labers für die spanische Musik sein Bild übersandt.

Der Musikschriftsteller und Komponist Heinrich Rietsch (geb. 22. 9. 1860, gest. 12. 12. 1927) konnte bei einer Überprüfung seiner Abstammung als Halbjude erkannt werden. Seine Eltern waren Karl Leopold Loewy und Theresia Rietsch. Die Führung des Namens wurde ihm im Jahre 1883 bewilligt. Die Eltern seines Vaters waren beide mosaischer Konfession.

Im Rahmen der vom Staatstheater Karlsruhe unter Generalintendant Dr. Himmighofen veranstalteten „Jugoslawischen Woche" kommt Ende April die Oper „Ero, der Schelm" des jugoslawischen Komponisten Jakov Gotovac zur deutschen Erstaufführung.

Walter Zöllner, der Organist der Nicolaikirche und Lehrer am Landeskonservatorium zu Leipzig folgte einer Einladung des deutschen Musiklehrerverbandes in Riga und spielte in einigen Konzerten mit großem Erfolge Werke alter Meister und Werke von Hoyer, David und Reger. Walter Zöllner konzertierte weiterhin in Königsberg und im dortigen Reichssender.

Die Funde wertvoller Musikermanuskripte mehren sich. Jetzt hat man bei Aufräumungsarbeiten im Britischen Museum kostbare Händel-Manuskripte entdeckt. Zwischen einem Bündel alter Papiere, die schon im Jahre 1882 von dem Britischen Museum bei einer Auktion ersteigert worden waren, wurden Blätter entdeckt, die bisher unbekannte Lieder des großen deutschen Meisters enthalten.

Der französische Komponist Camille Saint-Saëns, der sich während des Weltkrieges als besonders gehässiger Hetzer gegen Deutschland hervortat, ist vielfach als Jude bezeichnet worden. Einige Bilder des Komponisten konnten zu dieser Meinung Veranlassung geben. Eine Überprüfung der Abstammung des Komponisten durch die Reichsstelle für Sippenforschung hat nun zu dem Ergebnis geführt, daß ein jüdischer Bluteinschlag nicht festgestellt werden konnte. Eltern und Großeltern müssen als einwandfrei arisch gelten, so daß Saint-Saëns nicht mehr als Jude bezeichnet werden darf.

Das Bruinier-Quartett befindet sich auf einer Tournee durch Italien und spielt außer in Rom in Foggia, Pescara und anderen süditalienischen Städten. Im Programm hat das Bruinier-Quartett als besonderes Ereignis für Italien das Schillings-Streichquartett op. 1.

Auch in diesem Jahre werden wieder die Bergischen Burgmusiken durchgeführt. Die erste wird am 23. April veranstaltet und steht unter dem Leitgedanken „Nordische Musik". Die nächste, die neunzehnte Burgmusik im fünften Jahr der Veranstaltungen, ist als Feier zum 70. Geburtstag von August Weweler gedacht. Im Rahmen der Frühjahrstagung der deutschen Komponisten ist am 6. Mai ein Kammerkonzert. Die Burgmusik am 18. Juni gehört der Hitler-Jugend. Der finnischen Musik ist eine Burgmusik am 10. September gewidmet. In den beiden letzten Burgmusiken des Jahres wird dann im Rahmen der Gaukulturwoche vor allem die zeitgenössische Musik herausgestellt.

Der Oberpräsident von Schlesien hat für dieses Jahr erstmalig einen Schlesischen Musikpreis in Höhe von 2000 RM. ausgeschrieben. Der Preis kann im ganzen und auch geteilt gegeben werden. Die Verleihung erfolgt anläßlich des Ersten Schlesischen Musikfestes, das vom 27. bis 29. Mai im oberschlesischen Industriegebiet stattfinden wird. Vorzugsweise berücksichtigt werden solche Bewerber, die auf schlesischem Boden geboren oder beheimatet sind oder denen Schlesien die Anregung zu ihrem Schaffen gab. Der Zweck dieses Preises ist, die schöpferischen Kräfte dieser Grenzprovinz zu fördern. Für die Entscheidung dürfen eingereicht werden lediglich ungedruckte Musikwerke, die in den letzten zwei Jahren entstanden sind.

Um die Aufbauarbeit der letzten Jahre unter Beweis zu stellen, veranstaltete das Reußische Theater in Gera eine Festwoche, die mit einer wohlgelungenen Aufführung des Schauspiels „Ein ganzer Kerl" von Fritz Peter Buch begann, dann glanzvolle Wiedergaben von Verdis „Don Carlos", Schillers „Maria Stuart" sowie die Erstaufführung von Tschaikowskys „Jolanda" und de Fallas Tanzspiel „Der Dreispitz" brachte.

Das Stroß-Quartett, die Herren Stroß, Schmidtner, Härtl und Grümmer, welches das gesamte Streichquartettwerk Beethovens an fünf Abenden in Hamburg, Berlin, Frankfurt, Würzburg, Leipzig und München durchführt, hat in Würzburg soeben mit dem Zyklus begonnen.

Das festliche Präludium von Ernst Schauß, welches schon in einer Reihe von Sendern und Konzerten bei festlichen Anlässen zur Aufführung gelangt ist und welches auch in der Jahresabschlußfeier unter Reichsminister Dr. Goebbels gespielt wurde, ist nun auch anläßlich der Feier zum Tag der Deutschen Luftwaffe vor der Rede des Generalfeldmarschalls Göring, vom Hochschulorchester gespielt, zur Aufführung gebracht worden.

In den Abonnementskonzerten der Robert-Schumann-Stadt Zwickau brachte Musikdirektor Kurt Barth die 2. Sinfonie in H („Pfingsten") von Gerh. F. Wehle zur Uraufführung. Das Werk errang stürmischen Beifall. Das Programm brachte außerdem noch von Hermann Wunsch „Variationen und Fuge über ein Schweizer Lied" und Lieder von Hermann Simon, gesungen von Magda Lüdtke-Schmidt (Berlin), zur Erstaufführung.

In Verfolg der Umwandlung des Wiener Kulturlebens haben auch die weltberühmten Wiener Philharmoniker eine andere Leitung erhalten. Das bisherige Orchestermitglied Komponist Wilhelm Jerger wurde zum kommissarischen Leiter bestellt. Wilhelm Jerger arbeitet bei den Philharmonikern seit 1922 als Kontrabassist; in den letzten Jahren rückte er auch als schaffender Künstler in die erste Reihe lebender deutscher Musiker, und der große Ernst, von dem seine Werke erfüllt sind, läßt auf eine künstlerisch wertvolle Leistung an dem Arbeitsplatz hoffen, an den ihn sein Orchester berief. Jerger hat die feste Absicht, dem Musikschaffen lebender deutscher Künstler den Raum zu bieten, der ihnen gebührt. — Von großen Dirigenten hat bisher Wilhelm Furtwängler die Zusage gegeben, einige Konzerte im Jahre zu leiten.

Am 21. April, dem Gründungstage Roms, wird in Venedig das Theater La Fenice nach einer gründlichen Wiederherstellung und Modernisierung mit einer Festaufführung von Verdis „Don Carlos" wiedereröffnet werden. Das Teatro Fenice wurde nach einem Plan des Architekten Antonio Selva gebaut und im Jahre 1792 eingeweiht. Verschiedene Opern von Rossini, Donizetti und Verdi erlebten in diesem Hause, das zu den berühmtesten Theatern Italiens und Europas zählt, ihre Uraufführung.

Anläßlich der Wiederkehr des 25. Todestages von Felix Draeseke brachte Heinrich Steiner im Reichssender Berlin die Sinfonie in G-Dur und die Serenade op. 49. Dresden brachte die F-Dur-Sinfonie unter Theodor Blumer mit Übertragung auf den Reichssender Leipzig. Im Dom zu Dresden erklang unter Kapellmeister Erich Schneider das h-Moll-Requiem.

Für das Institut der Wiener Sängerknaben wurde der bekannte Dirigent Dr. Georg Gruber zum kommissarischen Leiter bestellt. Dr. Gruber gab bekannt, daß das weltbekannte Institut weiter bestehen bleibe und mehr als bisher der Hofmusikkapelle zur Verfügung stehen werde. Im Chor wird vor allem A-cappella-Musik gepflegt werden, und zwar vom Beginn ihrer Mehrstimmigkeit (12. Jahrhundert) über die Musik der Gotik bis zu den großen Vertretern der Motetten in der Madrigalmusik des 16. Jahrhunderts. Auch die bedeutendsten Werke der Gegenwart sollen mehr als bisher gepflegt werden, jedoch werden Experimente einer erklügelten und dadurch unschöpferischen Kunst künftig nicht mehr durchgeführt. Nur Werke, die nach ihrer Erfindung und Gestaltung Ausdruck eines gesunden Volkstums sind, können berücksichtigt werden. Das Haupt-

gebiet des Knabengesangs wird auch weiterhin das deutschösterreichische Volkslied bilden.

Die Wittener Musiktage (8.—10. April) stehen wieder unter dem Protektorat von Prof. Paul Graener, Vizepräsident der Reichsmusikkammer, und Oberbürgermeister Dr. Erich Zintgraff, städt. Musikbeauftragter, Witten. Die Wittener Musiktage sind dem zeitgenössischen Schaffen gewidmet. Sie bringen in fünf festlichen Veranstaltungen Kammermusik lebender deutscher Komponisten. Die künstlerische Gesamtleitung hat Robert Ruthenfranz, Witten.

In Kottbus beschlossen auf Anregung der Deutschen Arbeitsfront des Gaues Kurmark und der NSG. „Kraft durch Freude" die Bürgermeister der größeren Lausitzer Städte die Bildung einer Lausitzer Musikgemeinschaft. Vertreten sind die Städte Kottbus, Forst, Sorau, Crossen, Senftenberg, Spremberg, Finsterwalde und Lübben. In gemeinsamer Planung der beteiligten Städte und durch gemeinsame Abmachungen mit den Konzertunternehmern wird es möglich sein, auch eine höhere Wirtschaftlichkeit der Veranstaltungen zu erreichen. Die Städte haben sich bereit erklärt, gewisse Garantien zu übernehmen. Es ist auch daran gedacht, die in der Lausitz ansässigen Orchester, wie das des Gubener und Kottbusser Stadttheaters, zur Unterstützung des Konzertlebens hinzuzuziehen.

Die Berliner Volksoper, die bereits ihre Othello-Inszenierung um das von Verdi für die Pariser Aufführung nachkomponierte Ballett bereichert hatte, brachte jetzt in ihrer Neuinszenierung des „Troubadour" das gleichfalls für Paris nachkomponierte Ballett zur Aufführung. Mehrere kurze, auf starke Gegensatzwirkungen angelegte musikalische Charakterstücke von äußerster Plastik gaben Gelegenheit zu reicher tänzerischer Entfaltung. Marta Welsen, die choreographische Gestalterin dieser Szene, ließ vor den Zuschauern ein reizvolles Bewegungsspiel tanzender Marketenderinnen und Lagerburschen im Heerlager des Grafen Luna entstehen, mit volkstanzmäßigen Motiven und soldatisch straffen Rhythmen.

Um der jungen sudetendeutschen Musikergeneration den Weg in die Öffentlichkeit zu erleichtern und ihr neuen Mut zum Schaffen zu geben, wird der Deutsche Kulturverband in den kommenden Monaten in allen größeren sudetendeutschen Städten Konzerte veranstalten. Die Abende werden unter dem Geleitwort „Junge sudetendeutsche Musiker spielen" stehen und Werke von älteren und zeitgenössischen sudetendeutschen Komponisten zur Aufführung bringen.

In Braunschweig entsteht eine Musikschule der HJ., deren Ausbau als Vorbild für das Reich gelten soll. Die Stadt hat der HJ. ein Gebäude hierfür zur Verfügung gestellt. Die Schule wird zwei große Musiksäle und mehrere Unterrichtsräume enthalten. Der größere der beiden Räume ist für das gemeinsame Üben aller Spiel- und Singscharen gedacht und bietet auch Raum für Zuhörer bei Dichterabenden und Kammermusiken der HJ. In ihm wird auch eine Orgel Aufnahme finden. Gute Fachkräfte werden Gruppen- und Einzelunterricht erteilen.

Einen Höhepunkt des Festprogramms, das den österreichischen KdF.-Fahrern in der Reichshauptstadt geboten wird, bildete die glanzvolle Aufführung der „Fledermaus" im Deutschen Opernhaus. Tausend Männer und eine einzige Frau zählte man unter der fröhlichen Theatergemeinde, die in Berlin das Meisterwerk des Wiener Walzerkönigs mit unvorstellbarem Begeisterungsjubel erlebten.

Die Maifestspiele 1938 in Florenz beginnen am 28. April mit der Aufführung der Oper „Simone Boccanegra" von Verdi. Als zweites Werk folgt „Aida" unter Leitung von Victor de Sabata. Den Rhadames singt Benjamino Gigli. Die zeitgenössische italienische Opernmusik wird durch Francesco Malipiero vertreten, dessen jüngste Oper „Antonius und Cleopatra" zur Uraufführung gelangt. Nach dem bedeutenden Erfolg ihres „Tristan"-Gastspieles im vorigen Mai gastiert die Münchner Staatsoper in diesem Jahr mit der Wagner-Oper „Die Walküre" unter Leitung von Generalmusidirektor Carl Elmendorff. Die Wiener Staatsoper wird in Florenz Webers „Euryanthe" und die Budapester Oper je ein Werk von Bela Bartok und Zoldan Kodaly zur Aufführung bringen. Die Darbietungsfolge der Florentiner Maifestspiele sieht ferner Konzerte und Tanzaufführungen vor.

London strebt in den letzten Jahren in verstärktem Maße danach, auch ein musikalisches Weltzentrum zu werden. Im Sommer 1939 soll ein großes, fünfwöchiges Musikfest diese Bestrebungen eindrucksvoll erhärten. Im April 1939 beginnt bereits die Reihe von großen orchestralen und Kammermusik-Veranstaltungen, die durch besondere Kirchenkonzerte in den größten englischen

Kirchen ergänzt werden sollen. Die Mitarbeit der Covent-Garden-Oper ist gesichert. Ferner haben sich die großen Londoner Philharmonischen Orchester, die Britische Rundfunkgesellschaft, große Musikschulen und Konzertagenturen bereiterklärt, ihr Äußerstes daranzusetzen, um den Ablauf der Festwochen zu einem großen internationalen Ereignis zu stempeln.

Auf dem Gebiet des englischen Musikwesens handelt in erster Linie der einzelne schöpferische Künstler. Zwar unterhalten der Staat und viele Gemeinden Orchester, aber sie kommen dem Begriff eines „Kulturorchesters" nur selten nahe. Auch das Londoner Philharmonische Orchester, das Sir Thomas Beecham leitet, ist bekanntlich ein privates Orchester mit öffentlichen Zuschüssen. Aber nicht weniger als 2500 Laienmusikvereinigungen befassen sich in England mit Orchester- und Chormusik. 6000 Laienspielvereinigungen mit etwa 150 000 Spielern pflegen die Blasmusik. Eine Gesellschaft für Kirchenmusik betreut die Kirchenchöre. Die bekannte Londoner „Coronation Opera Season" gab im vergangenen Jahre ein Beispiel des Versuchs, musikalisches Weltzentrum zu werden.

Rundfunk

Im Berliner Haus des Rundfunks überreichte der Präsident der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Professor Auer, Wien, Generalmusikdirektor Weisbach für seine Verdienste um den großen Komponisten die Bruckner-Ehrenmedaille.

Neue Werke

Die Oberhausener Singgemeinde (K. H. Schweinsberg) wird Hugo Distlers jüngstes Werk „Kalendersprüche" (für fünfstimmigen gemischten Chor a cappella, Vorsänger und Sprecher) — eine musische Darstellung des bäuerlichen Jahres — am 24. April auf Einladung der Universität Bonn in der dortigen Aula zur Uraufführung bringen.

Im Reichssender Frankfurt a. M. gelangt in einem Abendkonzert unter Leitung von Erich Seidler ein Konzertstück für Fagott und Orchester von Konradin Kreutzer zur Uraufführung. Dieses Konzert wurde in der Fürstlich Fürstenbergischen Bibliothek zu Donaueschingen, wo Konradin Kreutzer jahrelang als Kapellmeister des Fürsten Fürstenberg wirkte, aufgefunden und von Dr. Schnapp vom Reichssender Frankfurt a. M. für den Konzertgebrauch eingerichtet.

Von Fritz Büchtger erscheint soeben ein Orchesterwerk: „Musik für kleines Orchester" (Verlag Kistner & Siegel).

C. A. Vogels Sonate d-Moll für Cello und Klavier, die im Vorjahre in einer Kammermusikveranstaltung der NS.-Kulturgemeinde Leipzig uraufgeführt wurde, gelangte in einer Konzertstunde des Reichssenders Leipzig durch Fritz Schertel und Gerhard Burgert zur Aufführung.

Deutsche Musik im Ausland

Nachdem erst vor zwei Monaten die rumänische Hauptstadt Bukarest das mit Begeisterung aufgenommene Erlebnis deutscher Opernkunst durch ein Gastspiel des Berliner Deutschen Opernhauses hatte, wird die Frankfurter Oper vom 27. April bis 4. Mai mit Ensemble, Chor und Orchester in der Bukarester Opera Romana gastieren. Unter Leitung von Franz Konwitschny wird bei dieser Gelegenheit erstmalig Wagners „Ring" auf dem Balkan aufgeführt werden. (Die Bühnenbilder werden nach Entwürfen Walter Dinses in Bukarest selbst angefertigt und bleiben Eigentum des rumänischen Staatstheaters.) Außerdem sind eine Aufführung des „Rosenkavaliers" (unter Leitung Bertil Wetzelsbergers) und ein Sinfoniekonzert unter Konwitschny geplant.

Die deutschen Kulturorchester haben in den vergangenen fünf Jahren eine hervorragende Rolle in der neuen Musikkultur gespielt. Als Mittler deutscher Musik pflegten sie sowohl die Werke klassischer deutscher Tonkunst als auch die zeitgenössische Musik. Ihre Gastspiele im Ausland stellten eine edle Form deutscher Kulturpropaganda dar, die in der Bewunderung ausländischer Hörer ihren sichtbaren Erfolg hatte. Auch die Zahl der Orchester hat sich in den letzten Jahren vermehrt. 1933 gab es 118 Kulturorchester mit 5182 Musikern, 1937: 144 Orchester mit 7198 Musikern.

Todesnachrichten

Im hohen Alter von 89 Jahren starb in Remscheid Musikdirektor Adolf von Lünen, der Altmeister des Musiklebens in Remscheid. Mit der Kraft seiner ganzen Persönlichkeit hat sich von Lünen in der damals musikalisch unbedeutenden Stadt für den Aufbau eines Konzertlebens eingesetzt und den Grundstein gelegt, auf dem andre aufbauten. Unter seiner Führung nahm das Musik- und Konzertleben einen großen Aufschwung, und durch seine Arbeit wurde das Musikleben auch der Nachbarstädte befruchtet. Für die Hausmusik setzte sich von Lünen in gleicher Weise ein; er gründete vor rund einem halben Jahrhundert in Remscheid die erste Musikschule.



Die Abteilung Musik der Reichsstudentenführung meldet:

Die Berliner Musikhochschulen am Berliner Studententag:

Der Berliner Studententag am 17. Februar 1938, der in seiner großzügigen Anlage den Willen zur strengen studentischen Selbsterziehung in allen Veranstaltungen zum Ausdruck brachte, bot den musikstudentischen Mannschaften der Berliner Hochschulen einen entscheidenden Leistungsantrieb und reiche Einsatzmöglichkeiten. Eine von dem Kameraden W. Schweimer verfaßte Morgenfeier „Wer jetzig Zeiten leben will, muß haben ein tapferes Herze" sah den Reichsstudentenführer Dr. Scheel mit seinen Amtsleitern und über 1500 Studenten im Kuppelsaal der Reichsakademie mit einem aus 200 Studenten und Studentinnen der Universität und der Technischen Hochschule bestehenden Chor und dem NSDStB.-Orchester der Hochschule für Musik und des Konservatoriums der Reichshauptstadt als Ausführende vereinigt. Aus von Einzelsprechern und dem Sprechchor gestalteten Dichtungen sowie Liedern von Baumann und Spitta, dem Lied, daß der Feier ihren Namen gab, Instrumentalmusik von Hans Priegnitz und Worten des Führers über die Erziehungsgrundsätze des völkischen Staates war eine Einheit geformt, welche die Feier unter der Leitung von Jost Languth zu einem tiefen und nachhaltigen Erlebnis werden ließ. Bei der im Mittelpunkt stehenden Rede des stellvertretenden Reichsstudentenführers, Obersturmbannführer Horn, über die heilige Verpflichtung des deutschen Studenten, seinen Kampf um das größere Deutschland konnte man nicht ahnen, daß kurze Zeit darauf Horn vor der Studentenschaft der Wiener Universität dieses anscheinend noch so ferne Ziel bereits als erreicht melden konnte.

Auf der Großkundgebung am Abend des Tages im Marmorsaal am Zoo, bei der Reichsminister Rust und der Reichsstudentenführer Dr. Scheel zum vereinigten Berliner Altakademikertum sprachen, brachte die Hochschule für Musikerziehung, im Chor verstärkt durch Kameradschaften des Konservatoriums der Reichshauptstadt und der Hochschule für Kunsterziehung zwischen den beiden Reden die neue Kantate „Der Weg ins Reich" von Heinrich Spitta zur Aufführung. Die feierliche Musik für Männerstimme, Chor und Instrumente hat unter der Leitung des Studentenführers Gerd Sannemüller einen tiefen Eindruck hinterlassen. Herbert Saß.

Hochschule für Musikerziehung, Berlin:

Am 9. November 1937 veranstaltete die Studentenbundsgruppe unserer Hochschule in dem Stammmannschaftshause einen Musikabend, in dem Werke von Lehrern und Schülern zur Aufführung gelangten: von Prof. Armin Knab, Kurt Schubert, Heinrich Spitta und von unseren Kameraden Jens Jürgen Rohwer und Friedrich Zipp. Die Ausführung lag ebenfalls in unseren Händen, während wir uns der geistigen Führung Prof. Julius Dahlkes anvertraut hatten, um die Schwierigkeiten der Auffassung einiger kammermusikalischer Werke zu bewältigen.

Die schönen, neuhergerichteten Räume unseres Kameradschaftshauses im Grunewald begünstigten das Gelingen dieser in ihrer Form neuartigen studentischen Veranstaltung, die frühere Angehörige des Studentenbundes, unsere Kameradschaften, die Lehrer der Hochschule und die Altherrenschaft zusammenführte und ihnen das Erlebnis einiger Werke unserer jüngsten Komponisten vermittelte, die aus der Arbeit des Studentenbunds hervorgegangen sind. Vertreter des Propagandaministeriums, der Berliner Universität, der Reichsmusikkammer, der Presse und der Reichsstudentenführung waren zugegen. —

Zu Ende des Semesters wurden alle Angehörigen unserer Arbeitsgruppe zu einem Lager unter Leitung des Studentenführers Gerd Sannemüller in Ützdorf (Mark) zusammengerufen. Wir, die wir selbst tiefe Eindrücke aus den Reichsmusiklagern, die unter der Leitung Rolf Schroths standen, mitbekommen haben, versuchten, einen

ähnlichen Geist der Kameradschaftlichkeit und der Disziplin im Arbeiten in unsere kleine Gruppe zu pflanzen. Den ersten Höhepunkt im Verlauf dieses Lagers bedeutete die Sonnenwendfeier in der winterlichen märkischen Landschaft. Es waren Stunden, die uns die Macht musikstudentischer Verpflichtung gefühlsmäßig erahnen ließen. Es sprach zu uns Rolf Schroth, der aus München gekommen war, und der Sachbearbeiter für Musikwissenschaft der RSF., W. Boetticher. Neue Zeiten verlangen neue Formen, ein Umbruch im Innern zieht den Wandel des äußeren Erscheinungsbildes nach sich. Schroth wies uns die Dringlichkeit einer neuen Feuermusik auf, die sich nicht in konstruktiven Bildungen verirrt, noch sich dilettantisch an einzelne Instrumente dogmatisch bindet. Boetticher zeigte uns die Gesichtspunkte auf, die den Aufgabenbereich des Wissenschaftlers mit demjenigen des Künstlers verketten.

Otto Budde.

Hochschule für Musikerziehung Berlin im Reichsberufswettkampf:

In Anlehnung an die Richtlinien der Sparte Musik innerhalb des Reichsberufswettkampfs der deutschen Studenten führte die Wettkampfgruppe „Musikerziehung" folgende Arbeiten durch:

I. Musik zu neuen Formen des Gesellschaftstanzes,
II. Neue Unterhaltungs- und Spielmusik,
III. Das Deutschlandlied. Seine historische Entwicklung und ein systematischer Vergleich mit den Hymnen anderer Völker.

Im November 1937 eröffnete der Studentenführer in einer Feierstunde den III. RBWK. der deutschen Studenten an unserer Hochschule und forderte auf, sich unter Einsatz aller Fähigkeiten zu beteiligen. Zum künstlerischen Vermögen gehört die große Aufgabe. Der Appell fand regen Widerhall. Ein Viertel aller Studierenden konnte der Wettkampfleiter als Teilnehmer an die Reichsstudentenführung in München melden.

I. Die Gruppe „Neue Tanzmusik" sucht dieses Gebiet von seiner tiefsten Seite her zu fassen. Sie bekennt sich zur Kulturform des Tanzes als einem wesentlichen Faktor im Leben des Volks. Die Ablehnung fremder, meist aus Übersee importierter Tänze ist selbstverständlich. Dafür stehen alte deutsche Tanzformen im Mittelpunkt der Aufgabe. Diese Formen wieder mit Leben zu erfüllen, sie mit unserem heutigen Musikbewußtsein zu durchdringen, war unser Wunsch. Zunächst lernten wir diese überlieferten Tanzformen kennen und sind nun damit beschäftigt, die alten Musiken durch neue eigene zu ersetzen.

II. An dem Thema „Neue Unterhaltungs- und Spielmusik" arbeiten acht Angehörige der Gruppe. Da gerade auf diesem Gebiet so viel Minderwertiges hervorgebracht wird, versuchen sie, ihrer neuen Einstellung zu den Dingen gerade im Bereich dieser Literatur einen lebendigen Ausdruck zu geben und in echter Zusammenarbeit, die jedem Teilnehmer zum schöpferischen Eigenleben Anreiz bietet, auch hier neue Formen zu finden. Daß die geschaffenen Tonwerke technisch leicht und für den Laien mit einiger Übung ausführbar sein müssen, bleibt Haupterfordernis.

III. Den Gedanken, mit einer Gruppe über die geschichtliche Entwicklung des Deutschlandlieds zu arbeiten, griff der Mannschaftsführer auf dem deutschen Sängerfest in Breslau im Juli vorigen Jahres nach der großen Rede des Führers auf.

Dr. Siegfried Günther.

Konservatorium der Hauptstadt Berlin:

Das Wintersemester 1937/38 wurde mit einer Kundgebung eröffnet, bei der der Studentenführer, ausgehend von der Arbeit des Sommersemesters, über die bevorstehenden Aufgaben sprach. Dabei wurde die Hoffnung ausgesprochen, daß im Laufe des Wintersemesters die beiden für das Konservatorium und die Studierenden wichtigsten Ereignisse eintreten mögen: die Bereitstellung eines

neuen und würdigen Hauses für die Hauptanstalt und die Aufnahme des Konservatoriums in die Liste der deutschen Fachschulen. Dem letzten Antrag wurde stattgegeben, so daß die Einrichtung einer ordentlichen Studentenführung jetzt im Gange ist. Das Konservatorium befindet sich leider noch immer in den gänzlich unzulänglichen und einer derartigen Anstalt unwürdigen Räumen des Hauses Bernburger Straße 23, trotz aller Bemühungen des Studentenführers. Die jetzigen Räume des Konservatoriums wirken sich nicht nur auf das Studium, sondern besonders auch auf die studentische Arbeit ungünstig aus.

Bei der Eröffnungskundgebung folgte auf die Rede des Studentenführers und anschließende Worte der Referentin des ANSt. (Amt Nationalsozialistischer Studentinnen) eine kurze Musik für Streicher und Trompeten unseres Kameraden Hans Wolfgang Stryck. Bei der Kundgebung wurde auch für den Altherrenbund der deutschen Studenten geworben. Der Fachschulring Konservatorium, dessen Leiter Professor Bruno Kittel ist, umfaßt jetzt zu Ende des Semesters über 60 Mitglieder und ist damit in der Werbung für die Kampfhilfe die drittbeste Schule Berlins.

Am 9. November fand eine Feierstunde für die Gefallenen des Jahres 1923 statt. Am selben Tage wechselte die Leitung der ANSt. Die Kameradin Ingeborg Schweimer wurde als ANSt.-Referentin eingesetzt.

Am 28. Januar veranstaltete die Studentenbundsgruppe ein Konzert mit eigenen Werken unserer Kameraden, dessen Reinertrag zur Unterstützung von Kameraden, auch bei der Uniformbeschaffung, Verwendung fand. Der „Völkische Beobachter" schrieb am 15. Februar über dieses Konzert, daß die recht beachtlichen Leistungen zu den großen Hoffnungen berechtigen und daß der Abend im Publikum stärksten Widerhall fand. Sowohl die Komponisten als die Ausführenden waren sämtlich Mitglieder des NSDStB.

Am Ende des Semesters wurde jetzt auch ein Studentenbundorchester unter Leitung des Studentenführers und ein Studentenbundchor unter Leitung des Kameraden Henze aufgestellt.

Die Hauptschwierigkeit bei all unserer Arbeit stellt die Raumfrage dar. Die Kameradschaften sind auf einen eigenen Raum und darüber hinaus auf Unterrichtsräume angewiesen, deren äußerer Zustand nicht gemeinschaftsbildend wirken kann. Der weitere Aufbau der Kampfhilfe kann da vielleicht Abhilfe schaffen.

W. Schmidt.

Tage studentischer Kunst in München:

Vom 11.—13. Februar veranstaltete die Gaustudentenführung München-Oberbayern erstmalig die „Tage studentischer Kunst". Der Name will nicht besagen, daß hier eine „studentische Kunst" im Gegensatz etwa zu „bäuerlicher Kunst" oder „handwerklicher Kunst" dargeboten wurde, er betont vielmehr nur, daß diese Veranstaltungen als Träger und sehr häufig als Schöpfer fast ausschließlich Studenten sahen.

Das Schwergewicht lag naturgemäß im großen, abschließenden Festkonzert. Hier wurde kein alltägliches Konzertprogramm aufgebaut, sondern in der Werkauswahl auf den Reichsberufswettkampf der beiden letzten Jahre Bezug genommen. So erklangen des Kameraden Waldenmaier „Sinfonische Ländler", die der Dirigent Kamerad T. Martl in geschickter, ansprechender Weise zu einem großen Erfolg führte. Diese Arbeit, ebenso des Kameraden Schwarzenbek „Kleiner Tanz im großen Kreis" zeigte die starken Beziehungen der jungen Generation zur Volksmusik.

Studentenführer Hermann Fried dirigierte des Präsidenten R. Trunk „Kleine Serenade", die Mittelpunkt des ganzen Abends wurde. Die abschließende „Erntekantate" von H. Spitta, die dann der Studentenführer leitete, ließ die Erinnerung an die Feierstunde des Studentenbundes auf dem Reichsparteitag wach werden.

T. Linder.

Staatliche Hochschule für Musik, Köln:

In einer kurzen, schlichten Feierstunde wurde der musikalischen Arbeitsgruppe ihr neuer Name „Nowak" verliehen. Der Bereichsführer Dr. Adams, Düsseldorf, war als Überbringer der Urkunde des Reichsstudentenführers erschienen und wies in seinen Worten, die er an die junge Kameradschaft richtete, auf die Bedeutung und hohe Verpflichtung hin, die der neue Name in sich

trage: „Nur deutsche Männer sind Künder deutscher Kunst!" Sodann überreichte Dr. Adams die Urkunde mit dem Namen und den Gesetzen des deutschen Studentenbunds an den Kameradschaftsführer, der den Studenten eindringlich zur fleißigen Arbeit, auch an sich selbst, aufforderte. Durch die Verpflichtung der Kameraden durch Handschlag wurde die Feierstunde, die von uns musikalisch umrahmt wurde und der zahlreiche Studenten und Studentinnen wie fast alle Dozenten der Anstalt beiwohnten, zu einem würdigen Abschluß gebracht.

★

Im Rahmen einer Kundgebung sprach am 19. Januar 1938 der Musikreferent der Reichsstudentenführung, Rolf Schroth, vor der Studentenschaft und den Lehrern unserer Hochschule. Mit packenden Worten wies Rolf Schroth auf die neuen Pflichten des jungen Musikstudenten hin. Es gilt, dem deutschen Volk wieder den Sinn, die Augen und Ohren für eine saubere, schöne Kunst und für eine anständige und gute Unterhaltungsmusik zu wecken. Voraussetzung hierzu ist allerdings, daß der zukünftige Träger und Gestalter des deutschen Musiklebens, der Musikstudent, sich planmäßig mit den Angehörigen seiner Kameradschaft über seine Aufgaben verständigt und er es dann aber vor allem, was sein wirtschaftliches Privatleben anlangt, nicht mehr nötig hat, sich durch eine öde Schlagerspielerei sein Studium mühsam zum Teil selbst zu verdienen und sich so Geschmack und Nerven verdirbt. Der Studentenbund nimmt sich diesem letztgenannten Gegenstand, das versicherte Rolf Schroth, energisch an. Zu dieser Kundgebung hörten wir das von dem Prisca-Quartett vollendet vorgetragene Variationswerk über das Deutschlandlied von Joseph Haydn.

Die Zuhörer dankten Schroth für seine von tiefer Begeisterung getragenen Worte mit langanhaltendem und herzlichem Beifall.

★

Am 11. März 1938 stattete der Reichssender Köln unserer Hochschule einen Besuch ab. Einige Werke von mehreren unserer am Reichsberufswettkampf beteiligten Kameraden wurden in den Sendeplan aufgenommen und gelangten am 28. März 1938 unter der Ankündigung „Westdeutsche Studenten im Reichsberufswettkampf" zur Aufführung.

★

Zur Zehnjahresfeier des NSDStB., Hochschulgruppe Bonn, wurde die Musik zur Morgenfeier „Volk, deine Feuer brennen wieder", die der Kulturamtsleiter der Kölner Studentenführung, Karl R. Griesbach, geschrieben hat, uraufgeführt. Das Werk des jungen Komponisten, der aus Anlaß des Reichsberufswettkampfes soeben eine neue Kantate vorgelegt hat, fand die volle Zustimmung des Reichsstudentenführers, der an den Bonner Feiern teilgenommen hatte. Vom Reichsstudentenführer ging Griesbach ein persönliches Schreiben zu, in dem dieser ihm seinen Dank und seine Anerkennung zum Ausdruck brachte und ihm wünschte, daß er in seinem Fleiß diesen Weg weiter beschreiten und neue Erfolge erringen möge.

★

Die Studentenbundsgruppe unserer Hochschule veranstaltet im kommenden Sommersemester in Gemeinschaft mit dem Deutschen Volksbildungswerk eine Reihe musikalischer Abende, die denjenigen Volksgenossen, die nicht in der Lage sind, die großen städtischen Konzertunternehmungen zu besuchen, Gelegenheit geben soll, in das Schaffen und Werden unserer großen Meister der Vergangenheit und Gegenwart Ein-

blick zu tun. Darüber hinaus geben wir unseren wirtschaftlich schlechtgestellten Kameraden die Möglichkeit zu einem kleinen Selbstverdienst, auch ist ihnen damit der Weg zum künstlerischen Beruf eröffnet.

Hans Jürgen Tix.

Schlesische Landesmusikschule, Breslau:

Mit Beginn des Wintersemesters 1937/38 wurde der Grundstein zum Aufbau der Studentenschaft und zugleich einer Studentenbundsgruppe an der schlesischen Landesmusikschule gelegt. Karl Riebe hatte bisher unsere Gruppe kommissarisch geleitet. Am 7. Januar 1938 übergab er das Amt seinem Mitarbeiter Horst Balfanz. — Zum Eintritt in das neue Studienjahr sprach in einer musikalisch von uns ausgestalteten Feier der Gaustudentenführer Frenzel. Und es erfüllt uns mit Freude, daß wir am Ende des Semesters bereits auf Erfolge einer fleißigen, fachlichen Arbeit zurückblicken können. Auch in den RBWK. (Reichsberufswettkampf) gliederten wir uns ein, mit Eifer wurde das Thema „Eine musikalische Langemarckfeier" behandelt. In einigen Sonderveranstaltungen unserer Arbeitsgruppe las der Dichter Rothacker aus eigenen Werken, Prof. Dr. Peter Raabe sprach über „Deutsche Musikpolitik", auch hier lag die musikalische Ausgestatlung in unseren Händen.

Friedrich Karl Voß.

Staatliches Konservatorium Würzburg:

Am 14. Dezember 1937 konnte auf der Grundlage einer Vereinbarung des Kulturamts des Konservatoriums mit der Deutschen Arbeitsfront ein Betriebskonzert der Studentenbundsgruppe stattfinden. Es war dies das erstmalige Aufspielen unseres Orchesters für die Arbeitskameraden eines größeren Betriebes, der Frankonia-Schokoladenfabrik. Schubert eröffnete das Konzert mit der Ballettmusik aus „Rosamunde", es schlossen sich Mozarts „Deutsche Tänze" und Strauß' Walzer „Ein Künstlerleben" an und begeisterten die dankbare Zuhörerschaft. Es sprach dann der Gaustudentenführer. Er stellte fest, daß der Student heute sich voll bewußt sei, daß er keinen Versuch zu scheuen habe, den eigenen Leistungsstand zu erhöhen. Was wir im Arbeits-, Fabrik- und Landdienst als unverlierbare Werte in uns aufgenommen haben, das wollen wir unseren Arbeitskameraden einer Fabrik wieder zurückgeben. — Werke von Beethoven und Mozart setzten das Konzert fort. Dankbarer Beifall gab den Ausführenden die Gewißheit von der Richtigkeit des beschrittenen Weges.

Christoph Wolffhügel.

Von uns vermerkt:

Der Völkische Beobachter, Berlin, schrieb über die Musikwoche 1938 der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung, Berlin:
Den Abschluß der Musikwoche 1938 brachte eine Feierstunde zum Tag der nationalen Erhebung, gestaltet von den Kameradschaften des NSD.-Studentenbundes. J. S. Bachs Präludium und Fuge C-Dur, in klarer Disposition von Klaudius Lipp gespielt, leitete die Feierstunde ein. Gemeinsam gesungene Lieder, aufrüttelnde Worte von Anacker, Gerhard Schumann und W. Schäfer, die Ansprache des Gaustudentenführers E. Kiehl und abschließend die feierliche Musik für Chor und Orchester von H. Spitta „Der Weg ins Reich" gaben dieser letzten Veranstaltung der Musikwoche 1938 Inhalt und tiefe Bedeutung.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m b. H., Leipzig. Printed in Germany.

XXX. Jahrgang **Die Musik** Heft 8, Mai 1938

Organ des Amtes für Kunstpflege beim Beauftragten des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP.

Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung

Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Walthers erstes Preislied und sein „Geheimnis"

Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte von Wagners „Meistersingern"

Von Carl Clewing, Berlin

Beim Studium der Partie des „Walther Stolzing" in den „Meistersingern" konnte ich mit der Erklärung des von Sachs gebrauchten Bildes „... ein Täubchen zeigt ihm wohl das Nest, darin sein Junker träumt..." niemals so ganz zu Rande kommen. Das Bild leuchtete mir nicht ein. Wie kam der Vergleich Evchens als der Liebsten mit dem „Täubchen" zustande?

Der Meister schien mir nicht der Mann, der nur so von ungefähr vom jungfräulichen Mädchen als dem weißen Täubchen sprach. Es mußte bei ihm eine Beziehung geben, die das aufdeckte. Mit Siegfried Wagner und Carl Kittel hatte ich oft während meines ersten Studiensommers in Bayreuth über die Frage gesprochen. Wir waren aber im Drange der praktischen Arbeit davon abgekommen. Je mehr ich mich nun in die Stolzing-Partie einarbeitete, desto mehr trieb es mich, zu den Quellen zu steigen. Ebenso wie ich das Preislied heutiger Fassung mit allen Bildern und Verflechtungen mir zu eigen zu machen versuchte, ebenso wuchs die Begierde, alles kennenzulernen, was der Meister je über die Meistersinger und insbesondere über die Stolzing-Figur geäußert hatte.

Von größtem Interesse war es mir darum, als ich, bei erneuter Durchforschung der Briefe Richard Wagners an Mathilde Wesendonk, in dem Brief des Meisters aus Biebrich vom 12. März 1862 die bedeutsamen „Meistersinger"-Mitteilungen fand. Nach Schilderung seines Biebricher Heims, in dem er, wie er schreibt, sein „Meistersinger-Schicksal erwarten" will, berichtet Wagner von dem ersten Textmanuskript: „Ich hab' es nun mehremal vorgelesen, zuletzt Großherzogs in Karlsruhe: die haben sehr gut zugehört, wenn auch noch lange nicht so wie das große Micky. Gerade über die Regeln der Tabulatur haben sie sehr lachen müssen: Sie, Kind! darauf ist's ja mit

dem wunderlich pedantischen Kram abgesehen: lachen soll man. Zu den Walther-Liedern fehlt Ihnen die Melodie: die ist hier allerdings die unumgängliche Hauptsache: ich hab' die Verse nach der Melodie im Kopfe gemacht: die können Sie sich nun allerdings nicht denken. Hören Sie aber einmal, wie leicht das klingt; z. B.



Das Volk hört dann von der ganzen Sache nur die Melodie: mein Geheimnis errät, wer kann. —"

Wagner erwähnt also die „Walther-Lieder", die in dem Entwurf von 1861 noch nicht die Gestalt hatten, wie wir sie in der endgültigen Fassung der Oper kennen. Ich suchte unter den „Varianten" der „Sämtlichen Schriften und Dichtungen" das Stolzing-Lied in seiner Urform auf. Dieses „Preislied", das Stolzing da in Sachsens Stube als „Traumlied" mit nur ganz geringfügigen Abweichungen zum erstenmal vorgetragen hat, lautet folgendermaßen:

Walthers Preislied

I

„Fern
meiner Jugend gold'nen Toren
zog ich einst aus,
in Betrachtung ganz verloren:
väterlich Haus,
kindliche Wiege,
lebet wohl! ich eil', ich fliege
einer neuen Welt nun zu!

Stern
meiner einsam trauten Nächte
leuchte mir klar,
daß mein Pfad zum Glück mich brächte!
mütterlich wahr
helle mein Auge,
daß es treu zu finden tauge,
was mein Herz erfüll' mit Ruh!

II

„Traum
meiner törig gold'nen Jugend,
wurdest du wach
durch der Mutter zarte Tugend?
Winkt sie mir nach,
folg' ich und fliege
über Stadt und Länder heim zur Wiege,
wo mein die Traute harrt. —

Kaum
daß ich nah' zu sein ihr glaube,
blendend und weiß
schwebt sie auf als zarte Taube,
pflückt dort ein Reis,
ob meinem Haupte
hält sie's kreisend, daß ich's raubte,
in holder Gegenwart. —

I

Abendlich
sank die Sonne nieder:
goldene Wogen
auf den Bergen reih'ten sich;
Türme und Bogen,
Häuser, Straßen breiten sich:
Durch die Tore zog ich ein;
dünkte mich
ich erkenn' sie wieder:
auch der alte Flieder
lud mich ein, sein Gast zu sein;
auf die müden Lider
labendlich
goß er Schlaf mir aus,
gleich wie im Vaterhaus.
Ob ich die Nacht
dort wohl geträumt hab', ob gewacht?"

II

Morgenlicht
dämmerte da wieder:
scherzend und spielend
Täubchen immer ferner wich;
fliegend und zielend
zu den Türmen lockt' es mich;
flattert' über Häuser hin,
setzte sich
auf dem Haus, dem Flieder
gegenüber, nieder,
daß ich dort das Reis gewinn',
und den Preis der Lieder.
Morgenlich
hab' ich das geträumt:
nun sagt mir ungesäumt,
was wohl am Tag
der holde Traum bedeuten mag?"

III

„Tag,
den ich kaum gewagt zu träumen,
brachst du nun an
in der Freiheit lichten[1]) Räumen?
Ist es kein Wahn?
Sie, die ich liebe,
die das Herz mir schwellt mit süßem Triebe,
sie steht im Glanz vor mir?

Sag',
ist es nicht die weiße Taube,
lieblich und treu,
wie der Jugend holder Glaube?
Ihr ohne Reu'
ganz mich zu geben,
ihr zu weih'n all Glück, all Heil und Leben[2]),
wie, Mutter, dankt' ich's dir?

Sonniglich
will sie mir erglänzen:
nächtliche Schleier
decken mehr die Augen nicht;
heller und freier
sah ich nie ein Angesicht.
Ob dem Haupt ihr schwebt ein Reis:
ob sie das bricht
von dem Zweig des Lenzen,
huldvoll ohne Grenzen
mir die Stirn' um Sanges Preis
hold damit zu kränzen?
Wonniglich
schönster Lebenstraum!
Des Paradieses Baum,
reichst du dies Reis,
wohl unversehrt ich blühen weiß!"

Im „Traumlied":
[1]) Freundschaft trauten.
[2]) mein Glück, mein Heil, mein Leben.

Da war ja nun das Bild von der Taube so breit ausgeführt, daß ich mit einem Male die Herkunft des mich immer etwas unvermittelt und unbegründet anmutenden „Täubchen"-Vergleichs in den Worten Hans Sachsens zu verstehen glaubte: Wagners Schusterpoet war in seiner Erwiderung auf den ersten Wortlaut von Stolzings Traumlied eingegangen, und diese Sachs-Worte waren auch dann noch stehengeblieben, als die erste Fassung des Stolzing-Liedes durch die zweite ersetzt worden war und die Grundlage der Beziehung nicht mehr bestand.

Gustav Roethe vertritt in seiner Untersuchung „Zum dramatischen Aufbau der Wagnerschen ‚Meistersinger'"[3] die Ansicht, daß der Vergleich der Geliebten als „weiße Taube" eine Nachwirkung des „Freischütz" sei. Es ist möglich, daß beim Niederschreiben des Vergleichs in Wagner eine Erinnerung an diese seine Lieblingsoper mitgeschwungen hat. Beachtlicher aber dünkt mich die Tatsache, daß die Taube — sowohl als Vergleich, wie als Sinnbild — zu Wagners ureigenstem Vorrat künstlerischer Vorstellungen gehörte: man denke nur an die Bedeutung der Taube in „Lohengrin" und „Parsifal".

Walther Stolzings Lied empfängt aus diesem Wagnerschen Vorrat poetischer Ur- und Lieblingsvorstellungen auch die entscheidende Prägung als „Traumlied": spielt doch der Traum — wie auch Roethe erwähnt — in Wagners Dichtungen eine nicht geringe Rolle. Im Leben Sentas („Fliegender Holländer"), Elsas („Lohengrin") und Sieglindes („Walküre") gibt es Träume von großer schicksalsträchtiger Bedeutung; Erik im „Fliegenden Holländer" sieht den Mann, der ihm die Liebste rauben wird, im Traum; Tannhäuser hört im Venusberg träumend das Läuten der heimatlichen Glocken. Ein Minnetraum zeigt Siegmund die bräutliche Schwester, und sogar Wotan hat die ragende Götterburg Walhall zuerst im Traum erschaut.

Daß übrigens der Inhalt von Walthers Lied ein Traum ist, wird in der ersten Fassung nicht mit der vollen Klarheit wie später in der endgültigen Fassung ausgesprochen. Gleichwohl werden auch schon in der ersten Fassung die Begriffe „Traum" bzw. „träumen" nicht weniger als sechsmal genannt.

Wir sind durch den Besitz der ersten Preisliedfassung in der glücklichen Lage, den Entwicklungsgang einer besonders wesenseigenen Wagnerschen Schöpfung recht eigentlich in der Werkstatt zu verfolgen. Sonst haben wir bei Wagner nicht die Möglichkeit — wie etwa bei Beethoven an Hand der „Skizzenbücher" —, den Werdegang der großen Werke bezüglich ihrer einzelnen Teile zu überblicken, und es ist von Interesse, nachzuprüfen, ob die Spannungsweite vom frühen Entwurf bis zur endgültigen Fassung des Werks bei Wagner von ebenso heißem Ringen um die Form zeugt wie beim Schöpfer der 9. Sinfonie.

Betrachtet man den Text der ersten Preisliedfassung auf seinen dichterischen Wert und auf seine wortkünstlerische Wirkung, so fällt da als besonders kennzeichnender Umstand die Tatsache ins Auge, daß die einzelnen „Stollen" bzw. die „Abgesänge" der

---

[3]) Erschienen in den Sitzungsberichten der Preußischen Akademie der Wissenschaften. — Sitzung der philosophisch-historischen Klasse vom 24. Juli, Mitteilung vom 19. September 1918.

Das Ur-Preislied

Drei Seiten aus der ersten Niederschrift des „Meistersinger"-Textes mit früher Fassung von Walthers Preislied

Träume und Sagen,
Blumen, Blüten nahten sich:
durch die [illegible]
[illegible] nach
[illegible] wieder:
[illegible] Lieder
und mich [illegible] Lied zu eigen
auf die [illegible]
[illegible]
[illegible] mit uns.
[illegible] wie im Vaterhaus.
[illegible]
Sonderlich [illegible] hab' ich gemacht?"

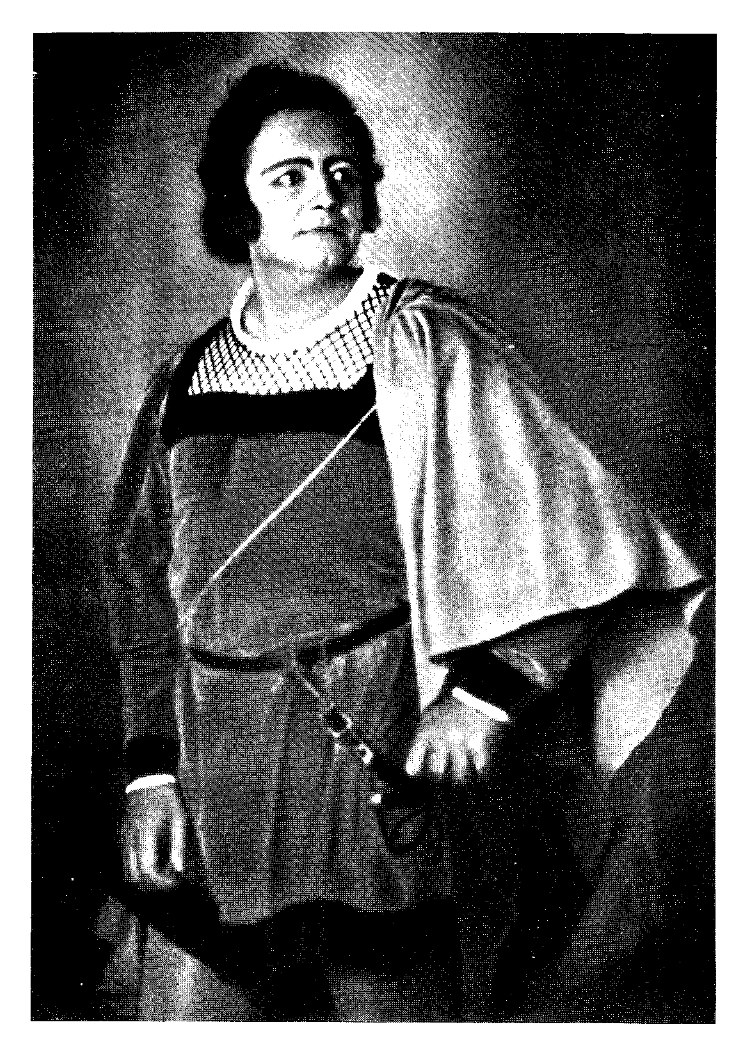
Das Volk.
(leise unter sich.)
Das ist was Andres! Wer hätt's gedacht?
Was doch recht Wort und Vortrag macht!

Die Meistersinger.
(leise, für sich)
Ja wohl! ich merk', 's ist ein ander Ding,
ob falsch man, oder richtig sing'.

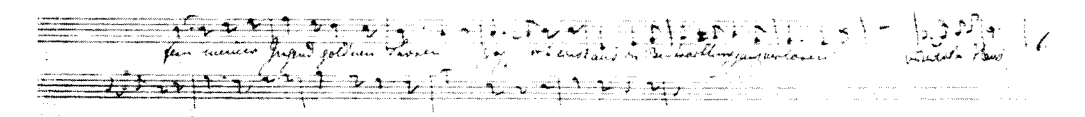
Sachs.
Zeuge am Ort!
Fahret fort!

Walther.
Träume
meiner schönen goldnen Jugend,
warum folgt ihr nach
durch des Mannes zarte Tugend?
Winket ihr mir nach,
folg ich und fliege
über Stadt und Länder hin zur Wiege,
wo meint' die Treue [illegible].
Kaum
daß ich nah' zu sehn ihr glaube,
blond und weiß
schwebt sie auf als zarte Taube,
pflückt dort ein Reis,
ob meinem Haupte
hält sie's kreisend, daß ich's raubte,
in holder Gegenwart.
Morgenlicht!
dämmerte da wieder:
scherzend und spielend
Täubchen seiner Feinde wich;
fliegend und zielend
zu den Sternen lockt' es mich;
flatternd über Häuser hin
setzte sich
auf dein Haus dem Lieder
gegenüber, nieder,
daß ich dort das Reis gewinn',
und den Preis der Lieder.
Morgenlich
hab' ich das geträumt:
nun sagt mir ungesäumt,
was wohl am Tag
der holde Traum bedeuten mag?"

Das Volk
(immer leiser flüsternd)
So hold und traut, wie fern es schwebt,
doch ist's als ob man's mit erlebt!
Die Meistersinger.
Ist kühn und seltsam, das ist wahr:
doch wohlgelungen auch dieser Bar.
Sachs.
Zum Dritten, Junge, wohlerwiesen!
Fahret fort, und schliesst!
Walther
(mit gesteigerter Begeisterung.)
Das,
den ich kaum gewagt zu träumen,
brachtest du nun an
an der Freiheit lichten Räumen?
Ist es kein Wahn?
Sie, die ich liebe,
die das Herz mir schwellt mit süssem Triebe,
sie steht im Glanz vor mir?
Das
ist es nicht die weisse Taube,
lieblich und treu,
wie der Jugend holder Glaube?
Ihr ohne Reu'
ganz mich zu geben,
ihr zu weihen all' Glück, all' Heil und Leben,
wie, Mutter, dank' ich's dir?
Sonniglich
will sie mich umfangen:
nächtliche Schleier
decken mehr die Augen nicht;
heller und freier
sah ich nie ein Angesicht.
Ob dem Haupt ihr schwebt ein Reis:
ob sie das bricht
von dem Zweig des Lenzen,
liebevoll ohne Grenzen,
mir die Stirn' um Sanges Preis
hold damit zu kränzen?
Wonniglich
schönster Lebenstraum!
Der Paradieses Baum;
reichst du dies Reis,
wohl unversehrt ich blühen weiss!
Volk
(sehr leise den Schluss begleitend.)
Gewiegt wie in den schönsten Traum,
hör' ich es wohl, doch fass' es kaum!
Reich' ihm das Reis!
Sein der Preis!
Keiner wie er zu werben weiss!
Die Meister.
Ja, holder Sänger! Nimm das Reis!
Dein Sang erwarb dir Meisterpreis.
Pogner.
O Sachs! dir dank' ich Glück und Ehr'!
Vorüber nun all' Herzbeschwer!



Der Verfasser als „Walther von Stolzing"
Prof. Carl Clewing sang 1924 und 1925 den „Stolzing" und den „Parsifal" in Bayreuth.



Melodieskizze des Ur-Preisliedes
(Gleichbild nach der im Archiv des Hauses Wahnfried befindlichen Handschrift)

„Bare" von ganz bestimmten, mit großer Kraft erschauten dichterischen Bildern ihren Ausgang nehmen, dann allerdings dem strengen metrischen und kunstvoll verschlungenen Reimschema zuliebe oft mehr virtuos als poetisch bedeutsam „weitergedichtet" werden. Jene poetischen Ausgangspunkte aber sind zum Teil von einer Schönheit und Ursprünglichkeit, wie man sie in der als Ganzes viel reiferen und geschliffeneren endgültigen Fassung kaum findet: „Stern meiner einsam trauten Nächte", „Traum meiner törig gold'nen Jugend", „Tag, den ich kaum gewagt zu träumen" —, das sind prachtvolle, lyrisch inspirierte Prägungen! Steht in den wenigen Liedworten „Traum meiner törig gold'nen Jugend" nicht der ganze jugendlich-stürmende Junker uns vor Augen?

In der weiteren Ausführung der kunstvollen Strophengebilde finden sich dann allerdings, wie schon gesagt, hie und da auch minder starke, ja oberflächliche Worte und Verse. Ganz allgemein wird man sagen können, daß der erste Entwurf des Preisliedes mehr ursprüngliche dichterische Kraft und Leidenschaft, die endgültige Fassung mehr Bildung und Wissen um die künstlerische Form verrät. Die meistersingerliche Verschnörkelung in Versmaß und Reim geht Wagner bei der ersten Fassung noch nicht so glatt von der Hand wie später. Roethe urteilt ein wenig hart, „das Lied der ersten Gestalt" sei „formell sehr gekünstelt", wogegen er an der „Umdichtung" den „stilvollen Renaissanceschmuck" rühmen zu müssen glaubt. In diesem Zusammenhang bleibe nicht unerwähnt, daß es gerade Roethe ist, der — im Anschluß an Baberadt[4]) — auf den starken Einfluß des Deinhardsteinschen „Hans-Sachs"-Schauspiels auf die Gestaltung des endgültigen Wagnerschen Preisliedes hinwies. Bei Deinhardstein spricht der Nürnberger Poet in der 7. Szene des 4. Aktes folgende Verse:

„Wie leer erscheint mir jetzt der Traum,
als einsam unterm Blütenbaum
sich mir der Dichtkunst Muse zeigte,
den Lorbeer mir herunterneigte;
dies schöne Bild der Phantasie,
es wich aus meiner Seele nie ...
denn gar so herrlich war der Traum
dort unter jenem Blütenbaum!"

Es ist richtig, die endgültigen Verse, die Walther Stolzing in den Mund gelegt werden, scheinen von jenen Deinhardsteinschen Versen wirklich stark beeinflußt zu sein:

„Dort unter einem Lorbeerbaum, ...
ich schaut in wachem Dichtertraum,
mit heilig holden Mienen ...
die Muse des Parnaß."

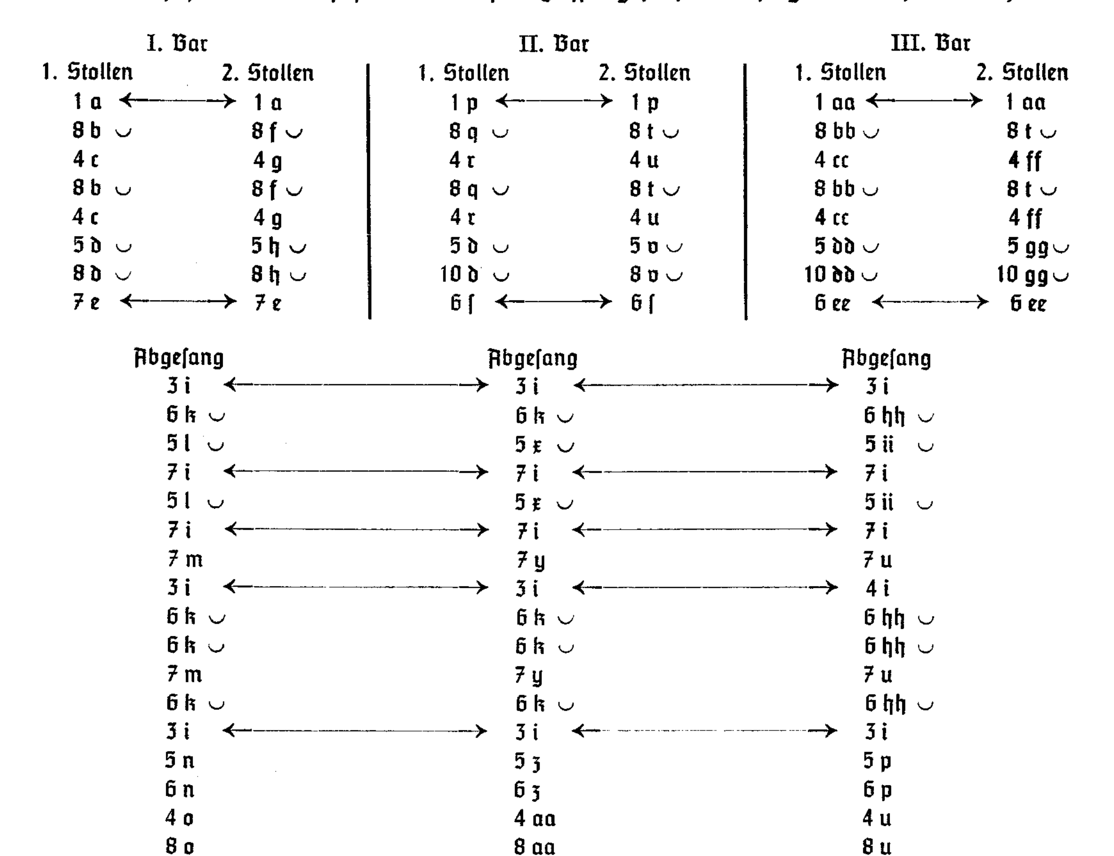
Gustav Roethe betont, daß diese Zeilen in der „ersten Versfassung ganz fehlen", und er folgert ziemlich einleuchtend, „daß Wagner bei der endgültigen Formung sich Deinhardstein noch einmal angenähert" habe, „sei es, daß er sein Drama einsah, sei es,

[4]) Baberadt, „Hans Sachs im Andenken der Nachwelt" (Halle 1906), S. 11.

daß alte Erinnerungen erwachten. Die uns geläufige Gestalt des Preisliedes läßt keinen Zweifel."

Nun —, wenn diese Beeinflussung wirklich so zweifelfrei ist, wie es der große Germanist behauptet, so zeigt es sich dann ebenso bündig, daß wir in dem ersten Preisliedentwurf eine eigenständigere, von fremden Einflüssen freiere Wagner-Dichtung vor uns haben als in den späteren Stolzing-Liedern endgültiger Fassung.

Das metrische und Reimschema der ersten Fassung sieht nun folgendermaßen aus[5]):



I. Bar 1. Stollen		I. Bar 2. Stollen	II. Bar 1. Stollen		II. Bar 2. Stollen	III. Bar 1. Stollen		III. Bar 2. Stollen
1 a	←→	1 a	1 p	←→	1 p	1 aa	←→	1 aa
8 b ◡		8 f ◡	8 q ◡		8 t ◡	8 bb ◡		8 t ◡
4 c		4 g	4 r		4 u	4 cc		4 ff
8 b ◡		8 f ◡	8 q ◡		8 t ◡	8 bb ◡		8 t ◡
4 c		4 g	4 r		4 u	4 cc		4 ff
5 d ◡		5 h ◡	5 d ◡		5 v ◡	5 dd ◡		5 gg ◡
8 d ◡		8 h ◡	10 d ◡		8 v ◡	10 dd ◡		10 gg ◡
7 e	←→	7 e	6 s	←→	6 s	6 ee	←→	6 ee

I. Abgesang		II. Abgesang		III. Abgesang
3 i	←→	3 i	←→	3 i
6 k ◡		6 k ◡		6 hh ◡
5 l ◡		5 x ◡		5 ii ◡
7 i	←→	7 i	←→	7 i
5 l ◡		5 x ◡		5 ii ◡
7 i	←→	7 i	←→	7 i
7 m		7 y		7 u
3 i	←→	3 i	←→	4 i
6 k ◡		6 k ◡		6 hh ◡
6 k ◡		6 k ◡		6 hh ◡
7 m		7 y		7 u
6 k ◡		6 k ◡		6 hh ◡
3 i	←→	3 i	←→	3 i
5 n		5 z		5 p
6 n		6 z		6 p
4 o		4 aa		4 u
8 o		8 aa		8 u

Besonders zu beachten ist die fünfmal wiederkehrende horizontal durchgehende Reimverbindung in den drei Abgesängen.

Man sieht: während Wagner ursprünglich beabsichtigte, Stolzing auf der Festwiese das Lied, das er in Sachsens Schusterstube bereits vorgesungen hatte, noch einmal ohne Veränderung wiederholen zu lassen, verdichtet sich in der endgültigen Fassung der „Festwiese" das „Preislied" zu einem neuen, formal freier gestalteten Gebilde. Offen-

---

[5]) Wir zeigen die Zahl der Silben und die Reimwiederkehr; ◡ bedeutet weiblichen Versausgang.

bar[6]) erkannte der Meister mit seinem untrüglichen Blick für Bühnenwirkung, „daß es durchaus unmöglich sei, zweimal im selben Akt das gleiche Gedicht wiedergeben zu lassen"[7]). Von der 7. Zeile des ersten „Stollens" an dichtete Wagner das „Preislied" durchaus neu. Otto Strobel erklärt in seinem bereits zitierten Aufsatz im Bayreuther Festspielführer 1933 dies Vorgehen dramaturgisch einleuchtend folgendermaßen:

„Die dramatische Möglichkeit, Walther das ‚Preislied' von jener 7. Zeile an in neuer Gestalt vortragen zu lassen, gewann Wagner sich auf eine höchst einfache und durchaus wahrscheinliche Weise: nachdem die Meister den Text von Walthers Gesang anfänglich mitgelesen haben, lassen sie nach den Worten ‚ein Garten lud mich ein', das ihnen von Sachs gereichte Blatt vor Ergriffenheit sinken, um von jetzt an nur noch zuzuhören. Walther bemerkt dies und kann daher nun, wie Wagner selbst sagt, ‚in freier Fassung fortfahren': ‚Dort unter einem Wunderbaum' usw. Die Meister aber werden nicht gewahr, daß der junge Dichter sein Lied in ganz anderer Weise fortsetzt, als es auf jenem Blatte — in Hans Sachs' Handschrift — geschrieben steht."

*

Den ebenso lustigen wie bühnenwirksamen Gedanken, Beckmesser beim Preissingen sich durch ein Lied blamieren zu lassen, das er nicht verfaßt, sondern recht eigentlich gestohlen hat und nun nicht richtig und sinngemäß nach Wort und Weise zu singen vermag —, diesen Gedanken hat Wagner schon von seinen Vorgängern, die sich mit dem Hans Sachs-Stoff beschäftigt hatten, übernommen, allerdings nun auch in viel wirksamerer und bedeutend schlagkräftigerer Form ausgeführt. Schon Gustav Roethe erinnert in seiner bereits zitierten Schrift (S. 680) daran, daß in Regers Textbuch zu Lortzings Oper „Hans Sachs"[8]) der geckenhafte Schwindler „Eoban Runge", der mit Hans Sachs als Meistersinger wetteifert, sich „unrettbar blamiert, als er versucht, selbst lächerlich unfähig, sich vor dem Kaiser mit gefundenen Versen seines Neben-

---

[6]) Vgl. Dr. Otto Strobel, „Morgenlich leuchtend in rosigem Schein", Aufsatz im „Bayreuther Festspielführer 1933".

[7]) Vgl. Frau Cosimas briefliche Mitteilung an König Ludwig II. (Du Moulin-Eckart, „Cosima Wagner", Bd. I, München 1929. S. 332—335):

„Der Freund fand neulich, daß es durchaus unmöglich sei, zweimal in demselben Akt dasselbe Gedicht sagen zu lassen. Nun mußte es gleich sein und doch verschieden, deutlich und gedrängt, auch würde es wohl Walther widerstrebt haben, den intimen Vorgang in der Kammer von Sachs gerade so vor Volk und Meister wiederzugeben. Die schwierige Aufgabe, welche den Freund in der letzten Zeit ungemein beschäftigt hat, ist ihm nach meiner Ansicht wunderbar geglückt. Das zweite Gedicht ist die Deutung des Traumes und ein verschärfteres Bild davon. Es ist das Meisterlied über den Traum. Das, was er der Welt davon sagen kann und mag, wie es sich auch in ihm verarbeitet, von dem seligen Morgen in der Kammer, bis zum festlichen Tag auf der Wiese. Wunderbar hat auch der Freund die Musik hiezu verändert, und man weiß es nicht, ist es dasselbe, ist es verschieden und träumt nun ein wenig mit..."

[8]) Roethe sagt: „Reger (1840) und seine Grundlage, Deinhardstein berühren sich so eng, daß man bei Wagner oft zweifeln kann, wer ihm im Sinne lag. Im Zweifelsfalle wird man doch Reger bevorzugen, dessen Bühnenbilder und Bühnengestalten Wagner runder vor Augen stehen; daneben läßt sich exakt feststellen, daß im einzelnen auch Deinhardstein zur Geltung kam. Reger wies selbst auf dies Vorbild hin, das obendrein durch Goethes empfehlenden Prolog (1828) die Aufmerksamkeit auf sich zog. Gerade 1845, in dem Jahre, da Wagner die ‚Meistersinger' zuerst skizzierte, erschien die Sammlung von Deinhardstein ‚Künstlerdramen', die nicht nur durch den ‚Hans Sachs', sondern auch durch den ‚Salvator rosa' auf die ‚Meistersinger' Einfluß geübt hat."

buhlers zu schmücken". Roethe folgert: „Dieser törichte Pedant, der dennoch die Sympathie der Zunft auf seiner Seite hat, während das Volk ihn verlacht, ist das deutliche Urbild Meister Beckmessers." Vorgebildet, wenn auch noch nicht so bühnenwirksam durchgeführt, ist das „Beckmesser-Urbild" schon in Deinhardsteins Schauspiel; dort heißt die Figur „Eoban Hesse" und ist „Ratsherr aus Augsburg".

Der Gedanke des blamablen Kontrafakts ist nun aber Wagners ureigenstes geistiges Eigentum. Schon im ersten Versentwurf ist nach dem Versschema des „Traumlieds" ein inhaltlich komisch-mißverständlicher Text enthalten, der folgendermaßen lautet:

„Fern
meiner Tugend gold'nen Toren
bog ich einst aus,
in Verachtung ganz verloren:
Vater im Haus,
Kind in der Wiege!
Lebet wohl! denn eilig pflüge
ich mein neues Feld nun zu."

„Gern
auf der heilsam kraut'nen Fläche,
deuchte mich dar,
daß mein Pferd 's Genick mir bräche;
bitterlich gar
gellte mein Auge,
daß wie Brei es rinnt und Lauge,
und viel Schmerz ich fühlt' ohn' Ruh'!"

„Haben dich!
klang Gesumme wieder:
goldene Wagen,
auf den Bergen ritten sie;
Würste und Magen
auf den Häusern brieten sie:
und mich Toren zog man ein,
tünchte mich;
ach! ich brenne nieder!
Brau't mir kalten Flieder!..."

Man sieht: auch in der ersten Fassung strebt Wagner, wenn auch noch nicht ganz so wirkungssicher, nach der grotesken Komik der späteren endgültigen Parodie Beckmessers. Im übrigen wird man sagen müssen, daß die erste Fassung von Beckmessers „Preislied" nicht von jener umwerfenden Komik ist wie der spätere Wortlaut mit „Blut und Duft", „Bleisaft und Wucht" usw.

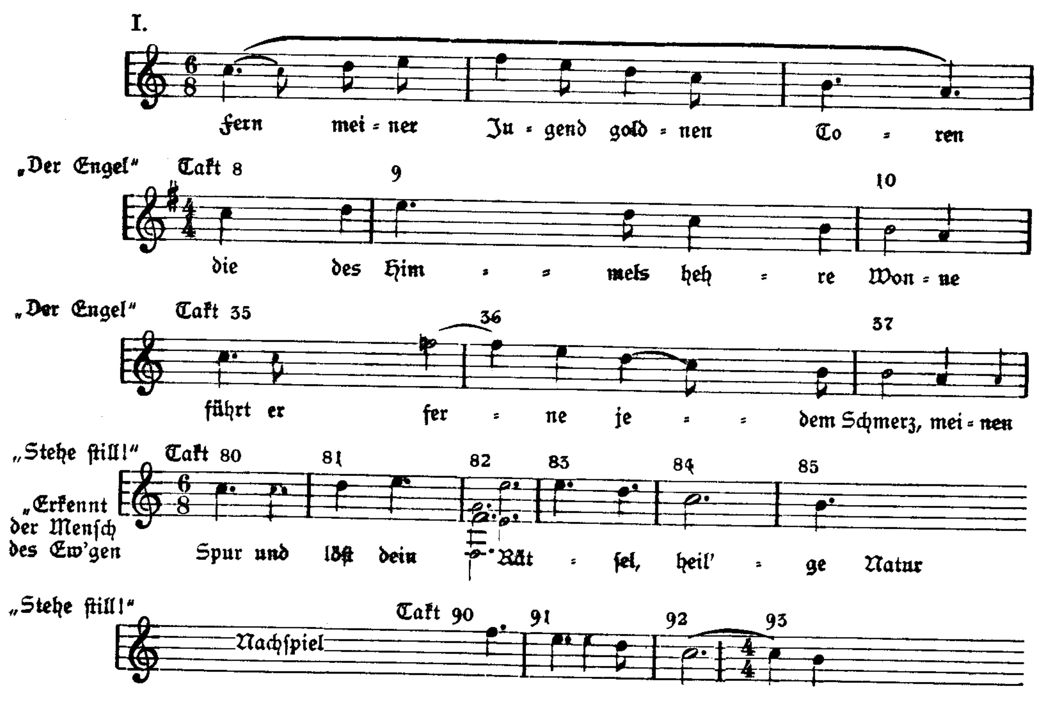
*

Nun zur Musik der ersten Fassung.

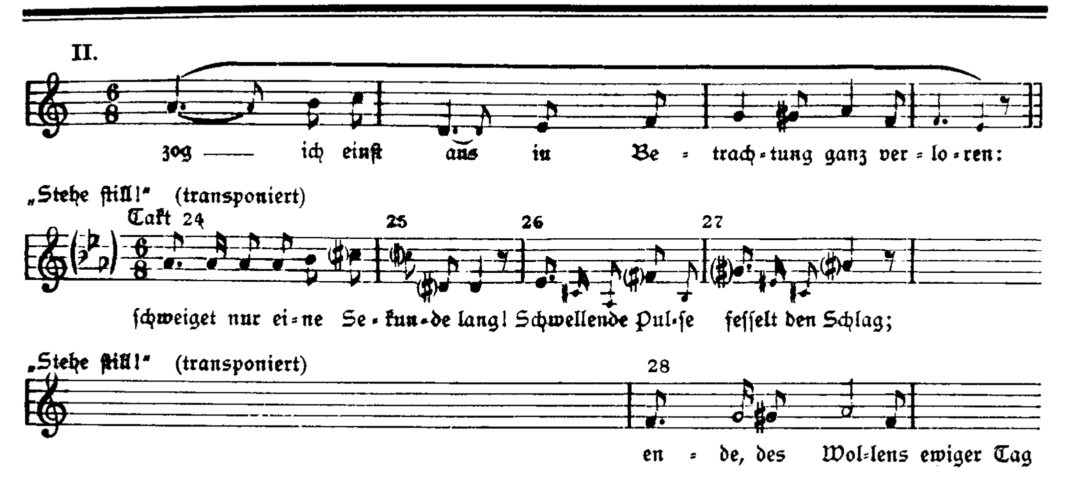
Eine vollständige Komposition des ersten „Traum"- bzw. „Preisliedes" liegt zwar nicht vor, wohl aber die kleine Melodieskizze, die Wagner in dem Briefe von 1862 teilweise der Freundin mitteilt.

Beachtlich ist Wagners Bekundung, daß nicht die Dichtung dieser für das Gesamtwerk so wichtigen „Stelle", sondern die Melodie, die Musik, zuerst in

Wagners Kopf entstanden sei, wie sehr das auch dem von Wagner theoretisch immer wieder betonten Primat des Dramatisch-Dichterischen zu widersprechen scheint. Was mochte es nun, so fragte ich mich, mit dem „Geheimnis" auf sich haben, von dem Wagner in seinem Brief schreibt? Von diesem Geheimnis, das dem „Volk" verborgen bleiben werde und das sich nur dem enträtsele, der es erraten könne.
Es mußte etwas sein, was mit den schmerzlich-innigen Beziehungen Wagners zu Mathilde Wesendonk in tiefem, dabei nicht leicht aufzuspürendem Zusammenhange zu stehen schien. Lange glaubte ich, das „Geheimnis" nicht ergründen zu können. Auch die immer wieder vorgenommenen genauen Untersuchungen der in dem Briefe mitgeteilten Weise, die in einer im Archiv des Hauses Wahnfried befindlichen Skizze[9]) sogar noch um sieben Takte weitergeführt wird, ließ mich nicht auf die rechte Spur kommen. Ich war der festen Meinung, daß des Rätsels Lösung in den „Fünf Gedichten" von Mathilde Wesendonk zu finden sein müsse, die Wagner während der „Tristan"-Zeit zu Liedern gestaltet hat. Auch meine Freunde suchten mit, und nicht gering war mein Triumph, als wir plötzlich feststellen konnten, daß die erste Stolzing-Weise ganz offenbar aus Melodie-Elementen, ja z. T. aus „Zitaten" jener mit Wagners Erlebnis auf dem „grünen Hügel" so eng verknüpften lyrischen Gebilde gebaut war. Man vergleiche die folgende Zusammenstellung:



[9]) Ihre Überlassung verdanke ich der Güte des Archivars des Hauses Wahnfried, Herrn Dr. Otto Strobel.



Wie klar aus den untereinandergesetzten Noten zu erkennen ist, gründet sich die erste, durch Bindebogen als zusammengehörig bezeichnete Phrase auf den Takten 8—10, 35—37 des Liedes „Der Engel" und nochmals auf den Takten 80—85 und 90—93 des Liedes „Stehe still!".

Die zweite, wieder durch einen Bindebogen zusammengezogene Phrase erwächst aus den Takten 24—28 des Liedes „Stehe still!". Die angezogenen Takte muß man allerdings aus der Urmelodie in diejenige des „Preisliedes" transponieren, wenn man die Übereinstimmung deutlich machen will.

So ist das „Geheimnis", das Wagner in der Weise des ersten Preisliedes für Mathilde Wesendonk versteckt barg, tatsächlich enträtselt. Der Meister hatte die Absicht, durch mehr oder weniger verhüllte Zitierung einiger von jenen lyrischen Eingebungen, die ihm aus diesem starken und künstlerisch ergiebigen Liebeserlebnis erblüht waren, in der „heiteren Oper", deren frühen Entwurf er recht eigentlich auf Mathildes Aufforderung und Bitte hin wieder vorgenommen hatte und dann auch vollendete, noch einmal der verehrten Frau eine dankbare Huldigung darzubringen. Er hat in das Liebes- und Preislied des jungen Poeten Walther Stolzing, in dessen Gestalt und Schicksal ja auch sonst noch manches von Wagners Erleben mitklingt, eigene tönende Liebeserinnerungen „hineingeheimnißt".

Richard Wagner über seine Kunst:

„Diese Kunst hängt sehr mit dem Leben bei mir zusammen. Meinem Charakter werden extreme Stimmungen in starkem Konflikt wohl immer eigen bleiben müssen: aber es ist mir peinlich, ihre Wirkungen auf andere ermessen zu müssen. Verstanden zu werden ist so unerläßlich wichtig. Wie nun in der Kunst die äußersten, großen Lebensstimmungen zum Verständnis gebracht werden sollen, die eigentlich dem allgemeinen Menschenleben (außer in seltenen Kriegs- und Revolutionsepochen) unbekannt bleiben, so ist dies Verständnis eben nur durch die bestimmteste und zwingendste Motivierung der Übergänge zu erreichen, und mein ganzes Kunstwerk besteht eben darin, durch diese Motivierung die nötige, willige Gefühlsstimmung hervorzubringen."

Aus einem Brief an Mathilde Wesendonk.

Wie viele Fassungen von Beethovens Marzellinen-Arie gibt es?

Von Willy Heß, Winterthur (Schweiz)

Bekanntlich hat Beethoven seine einzige Oper „Fidelio" in den Jahren 1806 und 1814 eingehenden Umarbeitungen unterzogen, so daß von fast jeder Musiknummer drei oft gänzlich verschiedene Fassungen vorhanden sind. Weniger bekannt dagegen ist es, daß der Komponist schon vor der Uraufführung (20. November 1805) einzelne Stücke überarbeitet hat, so daß die Partitur der sogenannten Urleonore keineswegs die Urfassungen aller Musiknummern enthält.

Am bekanntesten ist die Geschichte der Ouvertüre. Die erste Leonorenouvertüre (sie erschien später als Op. 138) wurde im Palais des Fürsten Lichnowsky durchprobiert und als „zu schwach" beiseitegelegt. An ihre Stelle trat die zweite Leonorenouvertüre, mit der die Oper ihre Uraufführung erlebte. Später hat Beethoven diese Ouvertüre aus heute noch nicht ganz geklärten Gründen gekürzt und in Einzelheiten verändert. Diese verkürzte Fassung wurde 1927 in einer Studienaufführung des Musikkollegiums in Winterthur aufgeführt und dabei auf dem Programm fälschlicherweise als Urfassung bezeichnet, während sie in Tat und Wahrheit nur eine vom Autor verstümmelte Kopie ist. Möglicherweise hat sie Beethoven zuerst für die Neubearbeitung der Oper im Jahre 1806 verwenden wollen — jene Neubearbeitung bestand ja tatsächlich im großen ganzen fast nur aus „Strichen". Doch ist dieser Plan fallengelassen worden, zum „Fidelio" 1806 schrieb Beethoven die dritte, sogenannte große Ouvertüre, die in einer grandiosen Weise den Verlauf des Dramas symbolisiert, dieses aber dabei des Höhepunktes beraubend. Denn eine Steigerung ist nach diesem Tonstück schlechterdings nicht mehr möglich. Beethoven selber hat dieses auch eingesehen und zur endgültigen dritten Bearbeitung seiner Oper abermals eine neue Ouvertüre geschrieben, jene in E-Dur, die sich endgültig als Eröffnungsmusik erhalten hat.

Bei zwei weiteren Nummern der Oper hat Beethoven die Musik früherer Werke benutzt. Die Musik zu jener herrlichen Stelle im zweiten Finale: „O Gott, o welch ein Augenblick!" findet sich schon in der Bonner Kantate auf den Tod Josephs II., der Text lautet dort: „Da stiegen die Menschen, die Menschen ans Licht." Die Musik des Jubelduettes „O namenlose Freude" ist dem Opernfragment „Vestas Feuer" entnommen. Beethoven hat an diesem Texte Schikaneders unmittelbar vor Inangriffnahme des „Fidelio" gearbeitet.

Am interessantesten aber ist die Geschichte der Marzellinen-Arie „O wär' ich schon mit dir vereint". Die Komposition, mit der die Oper uraufgeführt wurde, ist bereits die dritte Fassung. Beethoven hat nicht weniger als zwei vollständig ausgeführte Fassungen vor der Uraufführung beseitigt. Die älteste steht in C-Dur:



Sie gibt sich in ihren Eckteilen anmutig-liedartig, aber wir vermissen jenen ausdrucksvollen Dur-Moll-Wechsel der späteren Bearbeitungen. Beethoven selber mußte wohl den Mangel an inneren Gegensätzen zwischen Eckteilen und Mittelsatz empfinden, denn unmittelbar nach dieser frühesten Komposition entstand eine zweite, deren Hauptsatz nunmehr in Moll steht. Es ist, als ob Beethoven in dieser zweiten Fassung nunmehr das Sehnsüchtige, ja Schmachtende besonders betonen wollte. Schon das einleitende, über sieben Takte sich erstreckende Ritornell klingt eigenartig seufzend, ja schluchzend. Das eigentliche Thema stimmt dann schon mit der späteren endgültigen Fassung überein, dagegen ist die Stelle „... doch wenn man nicht erröten muß ob einem warmen Herzenskuß" von einer Originalität und Ursprünglichkeit, die es einen lebhaft bedauern lassen, daß auch diese zweite Fassung aufgeopfert wurde. Es sind wirklich Liebesseufzer eines errötenden Mädchens:



Wie konventionell und nichtssagend wirkt dagegen die spätere Fassung dieser Stelle! Interessant ist auch, wie sehr Beethoven den jubelnden hellen Mittelteil gegenüber der Urfassung verkürzt hat. Er wollte offenbar alle hellen Töne dämpfen, das Sehnsüchtige, Schmachtende sollte vorherrschen. Möglich, daß dies der Grund war, weshalb auch diese meisterhaft schöne Fassung noch vor der Uraufführung verworfen wurde. Erich Prieger hat beide Frühfassungen der zweiten Auflage seines Klavierauszuges der „Urleonore" als Anhang beigegeben; die Partituren ruhen immer noch unveröffentlicht in dem großen zweibändigen Beethoven-Autograph 26 der preußischen Staatsbibliothek in Berlin. Auf Grund einer von mir hergestellten Abschrift erlebte die zweite Fassung am 12. Februar 1935 in Winterthur ihre Uraufführung und erweckte das Entzücken aller Konzertbesucher.

Die dritte Fassung, also diejenige, die bei der Uraufführung des „Fidelio" gespielt wurde, stimmt mit der endgültigen Bearbeitung bis auf einige Kleinigkeiten überein. Das Ritornell ist auf zwei Takte reduziert, weicht aber rhythmisch nicht gegenüber der jetzigen Fassung ab. Der C-Dur-Mittelteil ist im Sinne der Urfassung wiederhergestellt. 1806 erhielt das Ritornell die heutige Gestalt, und 1814 endlich wurde die Wieder-

holung der Textworte „zur Hälfte nur bekennen" gestrichen. So haben wir insgesamt fünf Fassungen der Arie. Aber damit war der Umarbeitungsprozeß noch nicht zu Ende. Das schon erwähnte Beethoven-Autograph 26 der Berliner Staatsbibliothek enthält u. a. eine Abschrift der Arie in der Fassung von 1814, bei welcher von Takt 65 ein Vide zu einem nur drei Takte umfassenden Schluß überleitet. Dieser Schluß ist noch nirgends gedruckt worden. Er lautet im Klavierauszug:



Das ganze „Piu moto" sollte also wegfallen. Was Beethoven mit dieser unsinnigen Kürzung wollte, ist heute schwer festzustellen. Vielleicht war sie für eine bestimmte Aufführung, die unter dem Zeichen des Kürzens stand, geplant. Wie dem auch sei, er hat sie fallengelassen und verblieb endgültig bei der 1814 festgelegten fünften Bearbeitung der Arie.

Eichendorff im Liedschaffen der Gegenwart

Eine Betrachtung anläßlich Eichendorffs 150. Geburtstag

Von Gertraud Wittmann, Berlin

Im Märzheft der „Musik" äußerte sich Emil Petschnig, der bekannte österreichische Tonsetzer, in ganz allgemeiner Form über das moderne Lied. Zu einigen Punkten seiner Ausführungen wollen wir heute Stellung nehmen.

Petschnig ist der Ansicht, daß der Niedergang des Kunstliedes einmal tonsetzerische, zum andern literarische Ursachen habe. Erfahrungsgemäß hätte er bei neueren Kompositionen fast nur Liebesgedichte als Textvorlagen gefunden, deren Inhalte „ewige Mondscheinseligkeit und erotische Anhimmelei schon in schwärmerischen Zeiten auf die Dauer anödend war und es heute, unter der Herrschaft so ganz anderer Anschauungen und Verhältnisse doppelt und dreifach ist". Petschnig hat nicht so ganz unrecht. Wir dürfen aber eins nicht vergessen: im Lied wird gerade — mehr als in jeder anderen Kunst-

gattung — dem Gefühlsleben ein breiter Raum gewährt. Und das alte Thema von der Liebe Lust und Leid hat die Komponisten von jeher am meisten angezogen. Es muß ja nicht die „mondscheinselige" Lyrik der Anakreontiker oder der Dichter des Göttinger Hains sein, die zur Vorlage benutzt wird. Ist die Lyrik Hermann Löns' nicht vorwiegend Liebeslyrik? Und welch eine feine musikalische Ausdeutung erfuhr sie erst jüngst durch Hermann Simon (geb. 1896) in seinem Liederheft „Der Weg über die Heide"[1]), nachdem schon einmal Paul Graener in seinem op. 71 zu Löns' Texten gegriffen hatte. Der Verfasser hält es für die Pflicht unserer Generation, zeitgenössische Literatur in Musik zu setzen. „Denn der Ideengehalt eines Liedes, der den Geist der Gegenwart atmet, schlägt so eine Brücke zum Verständnis und Interesse des Aufnehmenden."

Jede Zeit trägt ihr eigenes Gesicht, hat ihre eigenen Ideale, Wünsche, Ziele, Anschauungen. Unsere Zeit, die den Gedanken der Gemeinschaft so hoch wertet, wird daher im Chorlied den ihr adäquaten Ausdruck finden. Wenn von Kampf, Treue, Kameradschaft die Rede ist, dann geht das alle an. Die Dichtergeneration unserer Zeit hört ihre Worte widerklingen als Lied der Formationen auf dem Marsch, bei der Heimabendgestaltung, bei den Festen unseres Volkes.

Es braucht also nicht nur mangelnde Literaturkenntnis der Tonkünstler zu sein, wenn sie „auch heute noch zum schon tausendmal vertonten Eichendorff greifen".

Wir sehen in Robert Schumann den klassischen Interpreten Eichendorffscher Lyrik. Wohlgemerkt, aber nur einer Seite seiner Lyrik: jener zarten, verträumten, sehnsüchtigen, mondscheinseligen. Hugo Wolf sah daneben den lebenslustigen, übermütigen, burschikosen Eichendorff.

Und wenn wir heute den 150. Geburtstag Eichendorffs als willkommenen Anlaß nehmen, um seine Verse in der Vertonung noch lebender Komponisten zu betrachten, so werden wir eine dritte Seite seiner Persönlichkeit erkennen: eine nachdenkliche, verhaltene, abgeklärte.

Zu jenen „Käuzen" also, die auch heute noch Eichendorff vertonen, gehören Hermann Zilcher (geb. 1881), Armin Knab (geb. 1881) und der Schweizer Komponist Othmar Schoeck (geb. 1886).

Wir beginnen mit dem „Jüngsten". Schoecks Anknüpfen an Hugo Wolf tritt deutlich in seinem Klaviersatz in Erscheinung. Auch er gestaltet ihn mit Vorliebe aus einem rhythmischen Motiv heraus. Ein oder zwei Einleitungstakte genügen ihm, und sofort fühlen wir, ob Schmerz oder Freude, Licht oder Schatten, Lärm oder Stille den Hauptinhalt des Liedes ausmachen. Daneben wendet er die Technik des Variierens an, und zwar vorwiegend bei mehrstrophigen, gleichgebauten Gedichten, die einen bestimmten Gefühlszustand darstellen[2]). Es ist jenes Mittel, das Petschnig für das dem Strophenlied geeignetste hält: nämlich zu mehreren Strophen eine Singweise mit verschieden-

---

[1]) Verlag Kistner & Siegel, Leipzig 1937.
[2]) Abendlied (Der Mond ist aufgegangen) im Wandsbecker Liederbuch (nach Gedichten von Matthias Claudius), Universal-Edition, Wien 1937.

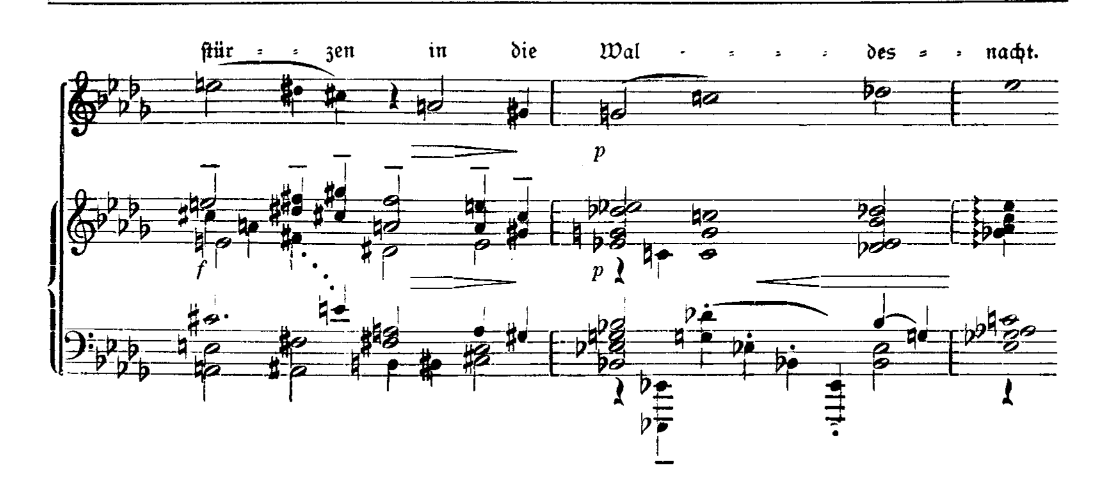
artiger Begleitung schaffen, die je nach dem Ideengang des Wortes eine Steigerung oder Abschwächung erfährt. Im allgemeinen ist gerade bei Schoeck die Selbständigkeit — in manchen Liedern sogar Eigenthematik — von Singstimme und Begleitung derart stark, daß eine noch so kleine Übereinstimmung dieser beiden Faktoren als Ausnahme — wenn auch gewollte[3]) — anzusehen ist.

Schoecks Melodik kennt in den seltensten Fällen eine schöne Kantilene; wir suchen vergebens nach Melodien, die ins Ohr gehen. Seine Kunst ist dramatisch. Das Wort und sein Rhythmus sind Ausgangspunkt seines Melos. So schafft und gestaltet Schoeck mehr Gesänge denn Lieder. Die häufige Anwendung der Tonarten mit mehreren Vorzeichen, der durch Pausen und Synkopen unterbrochene Linienfluß, das oft in jedem Begleittakt wechselnde harmonische Bild, übermäßige oder verminderte Intervalle in verhältnismäßiger Häufigkeit gebracht, stellen an das technische Vermögen des Sängers und Begleiters hohe Anforderungen. Darum empfindet man einige seiner zarten, ganz auf Lyrik eingestellten Eichendorff-Vertonungen so besonders beglückend. Die charakteristischen Kennzeichen seiner Technik finden wir auch hier wieder. Aber alles ist durchsichtiger, schlichter und daher unkomplizierter geworden. Die Melodie ist fließender und geht ins Ohr; der harmonische Tonkreis ist einheitlicher. Die Dichtungen erfuhren also eine ihren Inhalten entsprechende musikalische Ausdeutung.

Das äußere Bild eines Zilcherschen Liedes zeigt mit dem Schoecks eine erstaunliche Ähnlichkeit. Viele und ständig wechselnde Vorzeichen trüben das klare Bild eines harmonischen Tonkreises. Weitgespannte, dick gesetzte Akkorde, die häufig auf jedem Taktteil gebracht werden, lassen die Begleitung schwer und bombastisch erscheinen. Eine solche Gestaltung des Klaviersatzes kann natürlich berechtigt sein, wenn der Textinhalt des zu vertonenden Gedichtes dazu auffordert. Wenn aber von „Quellen, die von den Klüften sich stürzen in die Waldesnacht"[4]) die Rede ist, dann scheint eine solche folgendermaßen komponierte Stelle doch zu schwerfällig:

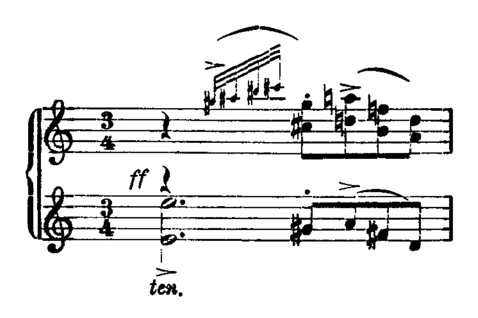


[3]) „Spruch" (Wandsbecker Liederbuch).
[4]) Op. 60 Eichendorff-Zyklus, „Sehnsucht".



Überhaupt scheint mir gerade in bezug auf die Eichendorff-Lieder das Wort „Weniger wäre mehr gewesen" zutreffend zu sein. Wohl trägt Zilcher dem Gedichtinhalt Rechnung, wenn er in „Elfe" [5]) durch Verlegen der linken Hand in die Region des Violinschlüssels und durch häufige Anwendung von staccati jene Helligkeit und Leichtigkeit zum Ausdruck bringt, die Hauptinhalt des Gedichtes ist; aber warum auch hier auf fast jedem Achtel ($^6/_8$-Takt) eine neue Harmonie?

Trotz des großzügig angelegten Klaviersatzes wird Zilcher aber nicht Textstellen, die zur Tonmalerei auffordern, überrennen. In „Die Musikantin" [6]) hören wir schon im Vorspiel das Tamburin schwirren:



Trompeten und Trommeln klingen durchs Land im „Frühlingsmarsch" [7]). Sehr realistisch gestaltet Zilcher den Klaviersatz im „Kehraus" [8]) zu den Worten „Es knacken die Beine,

[5]) Eichendorff-Zyklus Nr. 6.
[6]) Eichendorff-Zyklus Nr. 9.
[7]) Eichendorff-Zyklus Nr. 1.
[8]) Eichendorff-Zyklus Nr. 10.

bald rasseln auch deine, frisch auf, spielt zum Tanz":



Zilchers Melodik zeigt — ganz allgemein gesprochen — eine größere Sangbarkeit als die Schoecks. Frisch, fast volksliedartig mutet der Anfang im „Tusch"[9]) an:



Unbekümmert und unkompliziert klingt es im „Musikantengruß"[10]):



Reine Strophenlieder finden wir bei Zilcher nicht. So gleichen sich die drei Strophen des „Einsiedlers"[11]) nur im Vordersatz, und zwar auch nur im melodischen Verlauf; der Rhythmus hat sich bereits in der zweiten Strophe verschoben:



Ein Zeichen für Zilchers ungemein feines Gefühl für den Eigenrhythmus des Wortes. Trotzdem befriedigen uns die Vertonungen Eichendorffscher Verse durch Zilcher nicht

[9]) Eichendorff-Zyklus Nr. 8.
[10]) Eichendorff-Zyklus Nr. 2.
[11]) Eichendorff-Zyklus Nr. 4.

restlos. Er verlegt den Schwerpunkt des Liedes ins Klavier, und so wird bei ihm — wie es Petschnig formulierte — „die vokale Hauptsache zu einer bloßen programmatischen Erläuterung der Instrumentalmusik".

Ein wesentlich anderes Gesicht tragen die Eichendorff-Lieder[12]) Armin Knabs. Es sind nur fünf Gedichte, das letzte „Nacht" ist ein von Eichendorff selbst so zusammengestellter Zyklus von vier Liedern, der im Wechsel von einer Alt- und Baritonstimme gesungen werden kann. Der letzte Gesang ist ein groß angelegtes Duett. Einfachheit und Schlichtheit sind rein äußerlich die Kennzeichen des Knabschen Klaviersatzes, dem, obwohl Mitgestalter am Werk, niemals jene Selbständigkeit zugebilligt wird, wie wir sie bei Zilcher antrafen. Getreu seinem eigenen Wort: „Vor allem aber sollte schon die Gesanglinie (sic) das wesentliche ausdrücken. Die Menschenstimme durfte nicht lediglich den Text vermitteln, sie mußte das Gedicht erfüllen", verhalf er der Melodie, als dem primären Faktor im Lied, wieder zu ihrem Recht.

Es ist sehr zu begrüßen, daß Knab seinen Kompositionen den Text vorangesetzt hat, und zwar in der vom Dichter gewollten Form. Denn schon der formale Bau einer Dichtung gibt Hinweise auf seine spätere musikalische Struktur. Schon hier läßt sich das Vermögen oder Unvermögen eines Komponisten, der Dichtung das entsprechende musikalische Gewand zu geben, erkennen.

Die strophische Vertonung des ersten Gedichtes „Der Gärtner" ist hier berechtigt, da eine Stimmungssphäre während des ganzen Gedichtes beibehalten wird. Das Lied beginnt mit einem Auftakt:

4/4 Wo - hin — ich geh und schau - e

Die vom Dichter gewollte Hervorhebung des „Ihr" am Anfang der dritten Strophe erreicht Knab dadurch, daß er hier den Auftakt aufgibt und erst auf „eins" mit der Zeile beginnt:

4/4 Ihr darf ich kei - nen rei - chen

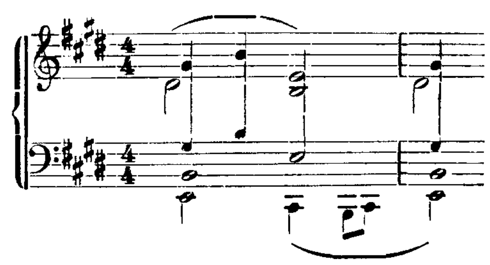
Der homophon gestaltete Klaviersatz drängt sich — da er mit der Singstimme mitgeht — niemals in den Vordergrund.

Schicksalsergebenheit und Todesahnen kennzeichnen das nächste Lied „Was ist mir denn so wehe?" Steigende Quarten und Quinten in der Gesangslinie lassen die Zerrissenheit und innere Unruhe des Menschen spüren. Psychologisch sehr fein die Wiederholung der letzten Worte „... wie bald wird alles still", das erste Mal in d-moll, dann in D-dur. Nacht und Tod sind nicht das Ende! Mit einem hauchzarten A-dur-Akkord (MD.) schließt das Lied.

Sehr vertraut mutet uns das musikalische Bild der „Morgenstimmung" an. Ein

[12]) Zwischen 1918 und 1922 komponiert. Verlag Leuckart, Leipzig 1930.

rhythmisches Motiv charakterisiert die Stimmung des ganzen Liedes: Morgenstille, in der eine erste Frühglocke erwacht:



„Weich, von höchst empfindlicher Zartheit... hat die Musik durchweg, dem Text entsprechend, nicht Wirklichkeits-, sondern Erinnerungscharakter" (Lang).

Zur Pflege der neuen Volksmusik

Von Hans Uldall, Hamburg-Volksdorf

Wir haben bereits in einem früheren Artikel („Die neue Volksmusik", Novemberheft 1937 der „Musik") erörtert, daß die Bestrebungen der jungen Generation entsprechend dem Wandel der Weltanschauung zu einer neuen Volksmusik führen werden und grundlegend neue Bahnen einschlagen: Aus der ichbezogenen Kunst einer überzüchteten Musikkultur mit all ihren Begleiterscheinungen der Dekadenz bildet sich, energisch von diesem falschen Wege abrückend, die wirbezogene Kunst einer Volkskultur. Es sei hier kurz wiederholt, daß diese „neue Volksmusik" — wir können ihr keinen treffenderen Namen geben, da ihre Anhänger durchglüht sind von dem Wunsche, sich gerade an das ganze Volk zu wenden — also nicht mit Laienmusik oder mit Musik auf Volksinstrumenten gleichzusetzen ist. Diese neue Volksmusik ist Angelegenheit vor allem der Berufsmusiker, sie ist in künstlerischer Hinsicht konzessionslos. Sie ist die neue Musik überhaupt. Es sollte die vornehmste Aufgabe der offiziellen Musikpflege von heute sein, gerade diese Bestrebungen der Musik zu fördern.

Von grundlegender Bedeutung ist es natürlich, daß die jungen Musiker während ihrer Lehrjahre mit den weltanschaulichen Gedanken, die die Voraussetzung für die neue Musik sind, eng verwachsen. Über diese charakterliche Erziehung, die Erziehung zum Taktgefühl gegenüber dem Volke, die Erkenntnis des höchsten Zieles, nämlich des überzeitlichen Wertes der Werke, haben wir bereits in dem Aufsatz „Weltanschauliche Grundlagen einer neuen Musik" (Juliheft 1937 der „Musik") und in dem vorgenannten Artikel gesprochen.

Neben dieser weltanschaulichen Voraussetzung bleibt es nach wie vor erste Selbstverständlichkeit, daß während der Lehrjahre ein ausgezeichnetes handwerkliches Können erworben werden muß. Nur ein solides Handwerk kann zu künstlerischen Höchstleistungen führen. Und nur das solide Handwerk ist das beste Rüstzeug auch für den spä-

teren Existenzkampf des jungen Komponisten. So müssen den Schülern gleich von vornherein — d. h. nach den Anfangsgründen der Harmonielehre, des Kontrapunkts und der Instrumentenkunde — termingebundene Aufgaben gestellt werden unter Anlegung strengster Maßstäbe, wie sie Bühne, Tonfilm und Rundfunk in der Praxis fordern. Ist das Talent des Schülers stark genug, so wird sich ganz von selbst das Bedürfnis nach der großen Form einstellen, und bei diesen Aufgaben nun muß der Schüler angehalten werden, das Werk in Ruhe seiner Persönlichkeit und seiner Veranlagung gemäß ausreifen zu lassen. Es darf aber nicht mehr sein, daß ein halbfertiger Schüler nach den Anfangsgründen, ohne Beherrschung der Dinge des praktischen Musiklebens, auf die große Form losgelassen wird und dadurch in eine weltfremde Literatenrichtung hineingedrängt wird. Diese Leute sind enttäuscht, wenn die Praxis ihnen trotz ihrer vermeintlichen großen Werke zu verstehen gibt, daß sie keine Ahnung haben, und sind verzweifelt und verständnislos, wenn die Verleger, die Kapellmeister und der Rundfunk ihre Werke ablehnen.

Heutzutage sind nur die wenigsten Komponisten in der Lage, sich den Luxus zu erlauben, Werke zu schreiben, von denen von vornherein angenommen werden muß, daß kein Verleger sie druckt und daß sie kaum mehr als eine oder zwei Aufführungen erleben; — und es liegt ja gerade die größte Befriedigung und der schönste Lohn für den jungen Komponisten darin, zu sehen, daß seine Werke nicht brachliegen, sondern Eingang gefunden haben in das Musikleben seiner Zeit.

Unsere Zeit wartet geradezu auf zeitgemäße Volksmusik. Dabei denken wir ebensosehr an repräsentative sinfonische Werke auf volksmusikhafter Grundlage wie an die Musik des täglichen Bedarfs. Wie schön könnte unsere moderne Tanzmusik sein, die heute ihre Entwicklung auf einem internationalen Parkett großstädtischer Tanzdielen erfährt, wenn ein wahrer Künstler sich ihrer annehmen würde! Es dürfte auch nicht so schwerfallen, das Niveau der Operette, die so tief daniederliegt, wie es nicht tiefer geht, zu heben und ein Volksstück zu schaffen, daß jeden Theaterbesucher, den Laien und den künstlerisch Vorgebildeten, erfreut.

Man muß es einmal aussprechen, daß ein gewisser Dünkel manchen von uns abhielt, sich auch mit diesen Gebieten des musikalischen Schaffens zu befassen. In gewissem Maße schuld hieran ist der Umstand, daß gar mancher Kompositionslehrer infolge seiner Begabung gleich nach vollendetem Studium eine Lehrstelle erhielt, ohne daß ihm erst ein paar Jahre der Wind des praktischen Musiklebens um die Nase geweht hätte. Auf diese Weise bildeten sich die Komponisten, die Lehrenden mitsamt ihren Schülern, zu einem eigenbrötlerischen, weltfremden Völkchen aus, was auch an ihren Werken sehr wohl zu spüren war. Dieses muß fortan bei der Erziehung des Nachwuchses vermieden werden. Gerade in Kultursachen und hier besonders wieder unter den Lehrenden brauchen wir Männer, die mit beiden Beinen im wirklichen Leben stehen und jedem übertriebenen Ästhetisieren abhold sind.

Der Schüler ist zu strengster Selbstzucht und Selbstkritik anzuhalten. Das wird ihn davor bewahren, bei dem Suchen und Tasten nach neuen Wegen und Möglichkeiten in

die überwundene Originalitätssucht der letzten Jahrzehnte zu verfallen. Die starke Begabung schafft sich mit zunehmender Reife ihren eigenen Stil. Mozart, unser größter Musikant, drückt das so aus:

„Wie nun aber, über dem Arbeiten, meine Sachen überhaupt eben die Gestalt und Manier annehmen, daß sie Mozartisch sind, und nicht in der Manier eines anderen, das wird halt eben so zugehen, wie daß meine Nase eben so groß und herausgebogen, daß sie Mozartisch und nicht wie bei anderen Leuten geworden ist."

Wie mancher, der bereits eine Sinfonie geschrieben hat, versagt, wenn man ihm die Aufgabe stellt, eine einfache, gute Melodie zu schreiben, die auf den ersten Anhieb von Laien gesungen werden kann, etwa ein Soldaten- oder ein SA.-Lied. Es war bisher der Fehler vieler, in erster Linie originell sein zu wollen, und damit entfernten sie sich vom gesund Volkstümlichen. Nur so ist es zu erklären, daß die guten, volkstümlich gewordenen Soldatenlieder oder Lieder der Bewegung von Laien komponiert worden sind. Wie mancher versagt, wenn es gilt, einen einfachen Marsch für Militärorchester zu schreiben, wenn ein Walzer für modernes Tanzorchester oder ein kleines Stück für Zupforchester oder andere Volksinstrumente verlangt wird! Auch das sind Dinge, die gelernt sein müssen. Die Entschuldigung, als Künstler hätte man es nicht nötig, sich mit derlei „primitiven" Dingen abzugeben, ist durchaus verwerflich! Haben nicht unsere größten Meister, ohne von ihrer Linie zu weichen, auch auf diesen Gebieten Unvergängliches geschaffen? Wir müssen uns vor Augen halten, daß die Kultur eines Volkes ebensosehr abhängt von dem Niveau, das die Dinge des täglichen Lebens aufweisen, wie von den einzelnen hochwertigen Ausnahmeerscheinungen.

Wir brauchen jetzt ganze Musikantennaturen, und nur aus ihren Reihen wird der Mann kommen, der die lebendige Musikgeschichte um ein beträchtliches Stück vorwärtsbringen wird.

★

Im Gefolge dieser Neuausrichtung in der Ausbildung des Nachwuchses müssen mit der Zeit in der Programmgestaltung des Konzertwesens neue Grundsätze maßgebend werden.

Die äußere Form des öffentlichen Konzertes wird allerdings bei einem hochentwickelten Musikleben kaum geändert werden. Es wird auch fernerhin Ausübende und Zuhörende geben; das schließt nicht aus, daß Bestrebungen unserer Zeit, die Hörerschaft aktiv durch Volksgesang an der musikalischen Darbietung teilnehmen zu lassen, dereinst ebenfalls ihre Verwirklichung finden können.

Die Form unserer heutigen repräsentativen Sinfoniekonzerte kann unmöglich die Form der Zukunft sein. Gewiß haben diese Konzerte — besonders wenn sie vor ausverkauften Sälen gespielt werden — vor allem in gesellschaftlicher Hinsicht ihre Existenzberechtigung, jedoch erfüllen sie durchaus nicht alle Anforderungen, die wir an ein zeitgemäßes Konzertleben stellen müssen. So ist z. B. die Zusammensetzung der Programme größtenteils überaltert.

Nachdem nun der Uraufführungsfimmel von dem Urfassungsfimmel abgelöst worden ist, hat der Konzertsaal zwar eine neue Sensation, aber eine noch stärker rückwärtsgerichtete bekommen! (Demnächst wird man wohl auch die Sinfonien Beethovens aus dessen Skizzenbüchern spielen?!) Die Konzerte sind zu Museen geworden, in denen Musik nicht mehr gehört, nicht mehr miterlebt und mitgelebt, sondern betrachtet wird. Welchen nach Neuem dürstenden musikalischen Menschen kann es interessieren, ein zu Recht vergessenes mittelmäßiges Werk eines verstorbenen großen Meisters zu hören, welchen die soundsovielte Neuübersetzung einer Mozart-Oper oder ähnliche „geistreiche" Nachbearbeitungen? Bei aller Sensation sind die Werktreue und die Ehrfurcht vor den Großen anerkennenswert. Man verschanzt sich auch zur Genüge hinter diese Motivierung. Aber das hat mit Kulturhöhe noch lange nichts zu tun! Dies alles sind eher Anzeichen von Schwäche, denn eine kraftvoll pulsierende Musikentwicklung hat keine Zeit, sich mit ästhetisierenden, rückwärtsgerichteten Belanglosigkeiten abzugeben. Neben der Überalterung des Programms bemerkt man, daß ganz auffällig in diesen Konzerten die Jugend fehlt, und wo sie nicht ist und durch ihre Begeisterung die Lebensfähigkeit dieser Konzerteinrichtungen erweist, da ist ihre Existenz nur eine Frage der Zeit. Mit Recht geht die Jugend dazu über, ihre eigenen Konzerte zu veranstalten, und wird auch mit der Zeit ihre entsprechende Form der Programmgestaltung finden.

Das sicherste Anzeichen einer Überlebtheit und Überalterung jedoch ist, daß die anspruchsvolleren musikalischen Menschen, unter ihnen die schöpferischen Musiker, die gerade in den sogenannten repräsentativen Sinfoniekonzerten Anregungen finden sollten, diese meiden. Die altbekannten Paradestücke, von denen sie jede Note kennen und schätzen, beginnen sie zu langweilen trotz der dirigierenden Prominenz und des namhaften Solisten, denn der wertvollere musikalische Mensch geht ins Konzert, um das Werk zu hören und nicht, um die verschiedenen „Ausdeutungen" zu bewundern.

Können wir also mit ziemlicher Sicherheit voraussagen, daß diese Konzertform — die sich übrigens seit den Zeiten Franz Liszts in nichts geändert hat — als dem Geiste unserer Zeit nicht mehr ganz entsprechend hinsichtlich der Programmgestaltung eine innere Wandlung durchmachen muß, so können wir uns sehr wohl eine zeitgemäßere Form des Konzertlebens vorstellen: Eine Form des Konzertlebens, die das zeitgenössische Musikschaffen befruchten kann und die daher für die Zukunft der Musik und für die Entwicklung der Musikgeschichte überhaupt von größerem Wert sein wird als die gegenwärtige.

Wir finden bereits Ansätze zu dieser neuen Form des Konzertlebens in den Volkskonzerten unserer großen deutschen Organisationen. Vor mir liegt ein solches Programm eines Landesorchesters, das im Laufe der Spielzeit eine Reihe kleiner Städte „bespielt". Unter dem Titel „Lieder und Tänze aus deutschen Gauen" ist ein Programm zusammengestellt, das den Zweck seiner Veranstaltung, nämlich den musikalisch wenig vorgebildeten Hörerkreis kleinerer Städte zu interessieren und anzuregen — weit abrückend von der üblichen Linie der bisherigen Volkskonzerte, allein durch die neuartige Auswahl und die feine Ausgewogenheit in der Darbietung altbekannter

und zeitgenössischer Stücke —, bestens erfüllt. Äußerlich hat man die Vortragsfolge noch stärker zu einer geschlossenen Darbietung zusammengezogen, indem man die Namen der Komponisten nicht neben den betreffenden Stücken, sondern auf der letzten Programmseite vermerkte; — symbolhaft auch dafür, daß das Werk, nicht der Name des Komponisten die Hauptsache ist.

Übertragen wir nun diese Art der Programmgestaltung auf die Verhältnisse verwöhnter städtischer Kreise, d. h. unter Steigerung des Niveaus, dann haben wir etwa das Programm, das unsere Musikkultur neu beleben könnte.

Sind diese Ansätze jedoch noch vereinzelt und nur der Initiative einiger tatkräftiger, das Richtige erkennender Köpfe zu danken, so wird es jetzt die Aufgabe dieser Organisationen sein, diese das Neue wollenden Bestrebungen systematisch zu unterstützen. Der große Pflug der weltanschaulichen Einstellung muß auch in Kürze auf dem Gebiete des Konzertwesens das Alte umlegen. Aus dem radikalen Bruche mit dem Prinzip des l'art pour l'art und mit dem Willen zu einer neuen, gesunden Volkskunst wird das Volkskonzert allein die so ersehnte Brücke schlagen können zwischen Volk und Künstler. Dieser Aufgabe haben sich die verantwortlichen Programmgestalter stets bewußt zu sein. Diese Brücke bedeutet jedoch — es sei noch einmal wiederholt — keineswegs irgendwelche Konzession des Künstlers an das Publikum, sie darf nicht Verflachung durch einen falsch ausgelegten Begriff der „Entspannung" bedeuten.

Der junge Schaffende von heute hat bereits seine Aufgabe begriffen und diese Brücke betreten. Die zahlreichen Ausgaben wertvoller künstlerischer Volksmusiken der verschiedensten Verlagshäuser, die für diese Konzerte geschrieben werden, beweisen es.

Nun möchte man auch den Programmgestaltern in ihrer Verantwortlichkeit vor Volk und Kultur zurufen, den jungen Schaffenden entgegenzukommen. Zwar versuchen die Programmverantwortlichen durch Programmbezeichnungen wie „Neue künstlerische Unterhaltungsmusik" oder ähnliche den Geist der neuen Zeit einzufangen, doch zeigen bereits derartige Konzerttitel, daß sie ihn noch mißverstehen. „Unterhaltungsmusik" bedeutet für den ernsthaft Schaffenden von heute immer noch Musik mit Konzessionen. Wie die größten Meister ihre Werke, so hat auch er seine Musik aus denselben ernsthaften Motiven geschaffen und künstlerisch ausreifen lassen. Er wird in diesem volksmusikalischen Stile Sinfonien und Kammermusikwerke schreiben können. Wo doch die Volksmusik das höchst erstrebenswerte Ziel ist, warum erniedrigt man sie noch durch unzutreffende Bezeichnungen? Warum nennt man derartige Konzerte nicht „Neue Volksmusik?"

Wir können überzeugt sein, daß eine Kunst, die den Anforderungen unserer neuen Volksmusik entspricht, selbst wenn sie heute nur wenig unter der anderen auffällt, da sie als höchste Wertung „nur" die Unterscheidung „gut oder schlecht" kennt und nicht mehr wie bisher „originell oder nichtoriginell", einen überzeitlichen Wert haben wird. Es liegt jetzt bei den führenden Männern des deutschen Musiklebens, diese überall bemerkbaren fruchtbaren Bestrebungen zu unterstützen und heute nicht mehr zu vertretende Geistesrichtungen fallenzulassen. In diesem Sinne hoffen wir auch auf die neue Reichsmusiktagung!

Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz"

Von Heinrich Schole, Göttingen

Im Verlage B. Schott's Söhne, Mainz, ist vor einiger Zeit eine „Unterweisung im Tonsatz" von Paul Hindemith erschienen, die im In- und Auslande stärkste Beachtung gefunden hat. Der führende Tonpsychologe Deutschlands, der Göttinger Universitätsprofessor Dr. Heinrich Schole, hat auf unsere Veranlassung ausführlich zu den Ausführungen Hindemiths Stellung genommen. Schole darf heute als der eigentliche Sachwalter des großen Erbes des verstorbenen Prof. Dr. Carl Stumpf angesehen werden.

Die Schriftleitung.

I

In seiner „Unterweisung im Tonsatz" stellt Hindemith sich die Aufgabe einer „Deutung heutiger tonsetzerischer Arbeit", wofür er in der überlieferten Harmonie- und Kontrapunktlehre kein ausreichendes Rüstzeug mehr findet. Er will „keine Kompositionslehre schreiben", keine Lehre entwickeln, die „ästhetisiert" oder „Stilübungen treibt", sondern — hauptsächlich für den Lehrer und den schon geübten Komponisten — „die Grundzüge des Tonsetzens" entwickeln, „wie sie aus der natürlichen Beschaffenheit der Töne sich ergeben und deshalb alle Zeit Gültigkeit haben". Die ganze erste Hälfte des Buches ist der Ableitung des „Werkstoffes" und der „Bausteine", d. h. der Töne und elementaren Tonverbindungen (insbesondere der chromatischen Tonleiter und der Intervalle) aus „Urtatsachen" gewidmet, und auf dem so gewonnenen „tragfähigen Unterbau für die Satzkunst" erhebt sich der Bau der zweiten Hälfte (Harmonik, Melodik und Analysen), in welchem die „neue Handwerkslehre" unter Einordnung des allzeit gültigen Alten in den neuen Rahmen entwickelt wird.

Die Lektüre des Werkes wird vermutlich auf manchen Leser einen besonderen Reiz ausüben, einmal wegen der Autorschaft eines namhaften Komponisten, zum anderen wegen der lebendigen Darstellung, die auch für den trockensten Stoff noch eine poetische Diktion zu finden weiß.

Der lesende Wissenschaftler wird anerkennen müssen, daß hier für einen schaffenden Künstler ein recht hohes Maß von Erkenntnisstreben, ein starkes Bedürfnis nach systematischer Klärung und gedanklicher Rechenschaft über das eigene Tun zutage tritt. Da aber das Werk als Ganzes einen geschlossenen Seins- und Begründungszusammenhang, sogar ein Letztes an Erkenntnis mit „allzeitiger" apodiktischer Gültigkeit darstellen will, also — trotz gelegentlicher Verwahrung — mit wissenschaftlichen Geltungsansprüchen hervortritt, so wird es auch, vor Abschätzung des rein praktischen Ertrages, mit wissenschaftlichem Maßstab gemessen werden müssen. Das heißt: es muß gefragt werden, ob das Gebotene dem in der einschlägigen Forschung erreichten Wissensstande und den zu allgemeiner Geltung gelangten methodischen Grundsätzen entspricht, ob das ganze Geschäft der „Ableitung" aus Ur- und Naturtatsachen sich auf der für das Gebiet des Musikalischen allein zuständigen Ebene vollzieht.

Und da ist zu sagen, daß zunächst fast die ganze erste Hälfte des Buches, in der die Ableitung auf breitester Basis mit bestechenden Darstellungsmitteln vollzogen wird, grundsätzlich verfehlt ist, indem beim Rückgang auf musikalische „Werkstoffe" und „Bausteine" die Welt des Psychischen, des elementaren Erlebens und Leistens, verlassen wird und an die Stelle einer hier notwendigen Tonpsychologie ein ganz grobkörniger, auf eine nur sehr lückenhaft beherrschte Schwingungslehre gegründeter und mit primitiver pythagoreischer Magie verbrämter Physikalismus tritt.

In der zweiten Hälfte treten die pseudowissenschaftlichen „Deutungen" gegenüber den Forderungen einer mehr der Praxis dienenden „Unterweisung" so weit zurück, daß die naheliegende Gefahr eines Abgleitens ins Absurde vermieden und eine ansehnliche Sammlung beherzigenswerter Regeln und Richtlinien über „Harmonik" und „Melodik" vor dem Leser ausgebreitet wird. Wer aber glaubt — und mit dieser Erwartung werden wohl die meisten an das Buch herangehen —, daß der Komponist Gelegenheit nehmen werde, aus einer Selbstbesinnung über das schöpferische Können heraus die Grundvoraussetzungen und Grundrichtungen musikalischen Schaffens klarzulegen und auch die Sonderart seiner sehr umstrittenen Schaffensart klar gegenüber dem „Alten" und dem ganz revolutionären „Neuen" abzugrenzen, wie es seinerzeit Schiller in der Dichtkunst oder Hildebrand in

der Plastik getan haben, der muß eine Enttäuschung erleben. Was über das Setzen als Akt und Aufgabe gesagt ist, erschöpft sich fast ganz in einer Uebermittlung alt überkommener, sehr nützlicher, aber auch sehr äußerlicher handwerklicher Winke. Im übrigen wird das Interesse am „Setzen" ganz verdrängt durch Aufzählung und Einteilung elementarster Mittel und durch analytisches Eindringen in schon „Gesetztes", d. h. in wiederum nur elementare Teilstücke von Gesetztem, wobei eine neue, abgekürzte Art der harmonischen wie melodischen Analyse empfohlen wird, deren Brauchbarkeit fürs aktive Schaffen nicht ohne weiteres überzeugen kann.

Das Zurücktreten eigentlich jeder organischen Ganzheitsbetrachtung, sowohl in Rücksicht auf die künstlerische Aufgabe als auch in Rücksicht auf das Werkganze, ist nicht zum letzten auf den Mangel an tonpsychologischer und weiterhin allgemein psychologischer Schulung zurückzuführen. Dieser Mangel läßt es außerdem nirgend zu einer sachgerechten Darstellung kommen. Nahezu jedes Kapitel ist mit einer an Kurthsche Tiraden erinnernden Phantastik durchtränkt (an der wir aber bei der weiteren Besprechung als an einem Künstlervorrecht nicht weiter Anstoß nehmen wollen). Wichtiger ist schon, daß viele Teilfragen bezüglich der Grundphänomene, besonders der Konsonanz, die mit den Mitteln einer exakten Psychologie zur Lösung gebracht werden könnten, entweder übergangen oder falsch entschieden worden sind. Außerdem ist die Nachwirkung des „grundlegenden" Physikalismus noch immer so groß, daß der Gedanke sich aufdrängt, es sei die Umstrittenheit Hindemithschen Komponierens nicht zum letzten auf den Einfluß eben dieses primitiven Naturalismus zurückzuführen. Das Gesagte mag durch kurzes Eingehen auf die wichtigsten Kapitel des Hindemithschen Buches erläutert und begründet werden.

1. Das Musikalisch-Elementare

Daß der Bau unserer Tonleitern sowie die Vorzugsstellung ihrer konsonantesten Intervalle mit der Tatsache der „Obertöne", besser: der harmonischen Struktur unserer Instrumentenklänge, irgendwie zu tun hat, daß diese Erscheinungen nicht ohne jede Kausalbeziehungen nebeneinander bestehen, ist seit langem behauptet bzw. vermutet worden. Es ist aber weder, wie Hindemith voraussetzt, mit den bloßen mathematischen Proportionen der Schwingungszahlen noch mit der physikalischen Tatsache gleichzeitigen oder (wie beim Überblasen) sukzessiven Auftretens von „Obertönen" für die Tonleitern ein zureichender Erkenntnisgrund gesetzt. Die „Naturgegebenheit" besteht zunächst physikalisch ganz für sich, und das Verdienst einer einleuchtenden Ableitung ist erst dann vorhanden, wenn entweder Daten aufgezeigt werden, die die menschlichen Anleihen bei den „Naturklängen" belegen, oder wenn — was die behauptete apodiktische Gültigkeit für Gegenwart und Zukunft wohl noch überzeugender dartun würde — bei Kindern oder musikfreien Erwachsenen eine Neuableitung bzw. etwas dahin Gehöriges unter dem Einfluß von Obertönen beobachtet würde. Wenn schon der Naturwissenschaftler Helmholtz sich veranlaßt sah, in seinem klassischen Werk das Elementarmusikalische ganz wesentlich unter psychologischem Gesichtspunkt zu sehen (Lehre von den Ton-„Empfindungen"!) und zu klaren Vorstellungen über den psychischen Erlebnis- und Leistungszusammenhang zu kommen, so wird zu allen Zeiten der Musiker, sofern er sich auf diese Dinge einläßt, einen noch viel größeren Anlaß haben, auf Ausdrücke, die zwischen Physik, Physiologie und Psychologie viel- und nichtssagend in der Schwebe bleiben, zu verzichten und sich der Methoden und der gesicherten Ergebnisse einer in langer Forschungsarbeit und Denkzucht erstandenen Tonpsychologie zu bedienen. Wenn bei Hindemith gelegentlich auf das Ohr hingewiesen wird „als das einzige Sinnesorgan, das die Fähigkeit besitzt, Abmessungen und Proportionen mit unfehlbarer Zuverlässigkeit zu erkennen und zu beurteilen", so entspricht das ungefähr der Leibnizschen Annahme eines „unbewußten Zählens". Die Tonpsychologie kann heute mit guten, hier nicht weiter ausführbaren Gründen als wichtigstes, vielleicht ausschlaggebendes Prinzip für die Bevorzugung und „Bewertung" der sogenannten konsonanten Intervalle elementare Zusammenklangswirkungen und darauf sich aufbauende Auslesevorgänge ansetzen, für die die „Obertöne" der Klänge wohl ein unterstützendes, nicht aber ein unbedingt notwendiges Moment darstellen. Übrigens hätte eine Lehre von dem Musikalisch-Elementaren allen Anlaß, noch vor Erörterung der „Obertöne" sich mit der Skala „reiner", also obertonfreier Töne und ihrer für die Musik so interessanten Problematik (Tonfarbe, Vokalität, Tonhöhe, musikalische Qualität usw.) zu befassen.

2. Die chromatische Tonleiter

Wenn Hindemith in der zwölfstufigen chromatischen Tonleiter für ein freieres Musikschaffen eine bessere Grundlage sieht als in der siebenstufigen diatonischen, und wenn er die chromatische nicht mehr „nur als Ausschmückung und Abschwächung der siebentönigen" angesehen wissen will, so ist grundsätzlich kaum etwas dagegen einzuwenden. Die chromatische Tonleiter als Stufenordnung ist aber längst vorhanden, sogar in doppelter Weise, einmal ganz starr bei den Tasteninstrumenten und daneben dynamisch mit größeren Einräumungen an „reine" Intervallbildung und mit einer dazugehörigen, zum Teil als „Kommaverschiebung" gekennzeichneten labilen Handhabung der Stufen. Was ist denn angesichts der vorhandenen unzweifelhaft genialen Lösung durch die Anstrengung eines „neuen Vorschlags" theoretisch oder praktisch überhaupt zu gewinnen? An der temperierten Stimmung kann — und soll offenbar auch nach Hindemith — nicht gerüttelt werden. Sie liegt mathematisch und technisch fest. Soll und kann man Streichern und Sängern für das Balancieren „auf dem Seile der Enharmonik" unter Heranziehung subtiler Schwingungsverhältnisse praktische Ratschläge oder Regeln geben? Auch dies ist offenbar nicht Hindemiths Absicht; er erkennt an, daß hier Intuition und hochentwickeltes Feingefühl die besten Bürgen für das Gelingen der kniffligen Aufgabe darstellen. Einer „Unterweisung im Tonsatz", sofern sie sich auf Mathematik und Physik einläßt, erwächst aber vor allem anderen die Pflicht, hier an einfachen, harmonisch wie melodisch wertvollen Akkordfolgen zu zeigen,

1. in welcher Weise die konkurrierenden Forderungen von Melodie und Harmonie zu unvermeidlichen Härten führen,

2. wie (zahlenmäßig) die temperierte Stimmung durch Trübung aller Konsonanzen mit Ausnahme der Oktav diese Härten ausgleichend zu mildern sucht und

3. wie in einer „dynamischen" Musik durch geschicktes Herausholen möglich vieler reiner Konsonanzen an den durch den Zusammenhang geforderten bzw. erlaubten Stellen die Härten auf ein Mindestmaß eingeschränkt werden können. Hier läßt das Werk Hindemiths eine anschauliche und überzeugende Belehrung vermissen.

Was Hindemith auf den Seiten 50—68 als „neuen Vorschlag" zur Bildung einer chromatischen Tonleiter entwickelt, kann nicht beanspruchen, als eine „ursprüngliche Zeugung" zu gelten. Es ist das, als war Hindemith frühere Rückführungen von Tonleitern auf „natürliche" Intervallbeziehungen charakterisiert: eine nachträgliche Deutung. Statt für diese Deutung „die Zeugekraft des Stammes C" aufzurufen und bei deren Erschöpfung an die „Söhne" und „Enkel" zu appellieren, wobei die „Naturgegebenheit" einer immer größeren Künstelei Platz macht, hätte der Verfasser einfach die zwölf Verhältniszahlen seiner Chromatik nennen und an einem wenn auch noch so kleinen musikalischen Zusammenhang demonstrieren sollen, daß so und nicht anders ein Höchstmaß an Brauchbarkeit, d. h. an Ausgleich melodischer und harmonischer Forderungen erreicht wird.

3. Konsonanz und Kombinationstöne

Hindemith bringt (S. 71—105) die bei der zwölfstufigen Tonleiter möglichen Intervalle nach Maßgabe ihrer Konsonanzwirkung in eine Reihe (Reihe 2) und glaubt, für die Gültigkeit der Rangliste durch Ableitung aus „Naturgegebenheiten" den richtigen Beweis geliefert zu haben. „Zwar stimmen alle Theoretiker darin überein, daß es verschiedene Verwandtschaftsgrade gibt, auch die Reihenfolge der absteigenden Verwandtschaftswerte ist bei allen die gleiche... Es scheint demnach, als ob das Gefühl für die Verwandtschaft bestand ohne Kenntnis der einzig vollständigen hier gegebenen Begründung." Tatsächlich bestand nicht nur das Gefühl, sondern ein ebenso klares Wissen, dem die Tonpsychologie schon vor 30 und mehr Jahren durch ebenso sorgfältige wie umfassende Untersuchungen alles oder doch nahezu alles geliefert hat, was hier je zur „Begründung" herangezogen werden kann. Aus diesem längst bereitliegenden Begründungsmaterial hat nun Hindemith in Außerachtlassung der „Oberton"-Grundlegung seines früheren Kapitels nur einen Teilkomplex herausgeholt, der für sich allein — soviel kann als absolut sicher gelten — nicht zur Begründung ausreicht. Hindemith zieht nämlich, wieder ganz physikalistisch, die Differenztöne heran, aber nur soweit sie zwischen den Grundtönen der Klänge entstehen, als ob der „Werkstoff" der Kompositionen nur aus „reinen", obertonfreien Tönen bestünde. Daß die Komponisten praktisch stets mit harmonischen Klängen zu tun haben, deren Obertöne bei Zwei- und Mehrklängen unter sich und mit den Grundtönen zumeist starke und deutlich hörbare Differenztöne bilden, die an Stärke die

von Hindemith angezogenen D-Töne höheren Grades noch übertreffen, wird vom Autor ganz übersehen. Außerdem werden die überaus wichtigen Schwebungen nicht angeführt.
Wie unbedenklich Hindemith gewisse aus seiner Zahlenspekulation gewonnene Folgerungen ohne hinreichende Prüfung zu allgemeingültigen Lehrsätzen erhebt, mag noch durch folgendes Beispiel belegt werden. S. 86 wird die für die ganzen theoretischen Neuerungen vielleicht grundlegendste Behauptung aufgestellt, „daß die Intervalle Grundtöne haben" und daß dies „für das Hören und Bewerten von Zusammenklängen von allergrößter Bedeutung ist". Für das Quintintervall wird der tiefere Ton zum Grundton erklärt, weil „seine Oktave noch einmal als Kombinationston" erklingt. „Bei einer Quinte hört jedermann den tieferen Ton als Hauptton, es ist unmöglich, dem Ohr einreden zu wollen, daß ihr wichtigerer Bestandteil oben liege." Ich habe zur Probe zwei mir zunächst erreichbare Personen aufgefordert, von je 20 auf dem Klavier gebotenen Quintklängen den auffälligsten Ton nachzusingen. In 35 von den 40 Fällen wurde der obere Ton gesungen, in vier Fällen der untere, in einem Falle die zwischenliegende Durterz in verfehltem Bemühen, den tieferen Ton zu finden. (Das Ergebnis kann bei anderen Versuchspersonen anders sein und ist allem Anschein nach weitgehend durch rassische bzw. typologische Eigenart bedingt. Die hier sich ankündenden, vielleicht für die gesamte Musikkultur fundamental wichtigen Dinge werden nur durch vermehrte Pflege der tonpsychologischen Forschung zur Klärung gebracht werden.) Daß die neue Grundtontheorie ganz wesentlich dazu dienen muß, eine durch Verwerfung des Begriffs der „Akkordumkehrungen" fühlbar gewordene Lücke in den Klangbeziehungen auszufüllen, wird sich alsbald zeigen.

4. Akkordgrundtöne als Ersatz für Akkordumkehrungs-Beziehungen

Unter Durchbrechung des als zu eng befundenen Systems überlieferter Klangbestimmung wird (S. 106—124) eine „Phänomenologie aller Akkorde" geboten, d. h. eine Einteilung aller, auch der in „moderner" Musik üblich gewordenen Klänge in sechs Hauptgruppen (darunter drei mit und drei ohne Tritonus), die noch durch Untergruppen erweitert werden. An die Stelle des Terzenaufbauprinzips mit seinen Umkehrungen tritt eine neue Behandlung, die aus der „Reihe 2" und aus der Grundtonwirkung der oben bezeichneten Intervalltöne abgeleitet wird.
Jedem Akkord wird nämlich ein Grundton zuerkannt, der gefunden wird, „wenn wir das beste Intervall des Akkords heraussuchen, wobei der Intervallwert nach der Reihe 2 gemessen wird". Dieser Intervallgrundton wird zum Akkordgrundton erklärt. Als Resultat dieses Verfahrens tritt im ersten Beispiel S. 113 die manchem zunächst wohl auffällig erscheinende Tatsache hervor, daß sämtliche dort gebotenen acht Akkorde genau so begrundtont sind, wie die bisherige Dreiklangs- und Umkehrungsinterpretation sie ideell auch begrundtont hat. Dies legt sofort den Gedanken nahe, daß die tonpsychologisch so wenig begründete Entscheidung, bei Quinten und Terzen den Grundton unten, bei Quarten und Sexten ihn aber oben zu sehen, durch Rücksichten auf die alte Weise der Dreiklangsbehandlung getroffen worden ist, so wie — eingestandenermaßen — die Entscheidung bezüglich Septimen und Sekunden (S. 96) in Rücksicht auf „das überaus häufige Vorkommen des Dominantseptakkordes" getroffen worden ist, weil „unser Ohr daran gewöhnt (ist), den unteren Ton der diesem Klang eigenen Septime als Grundton zu hören, auch wenn sie allein auftritt". Und wenn schon der Autor selbst in solchem Maße dem Zwang des „alten Systems" verhaftet bleibt, so darf es nicht wundernehmen, wenn der Leser beim Durchgehen der am Schluß in neuer Deutung gebrachten Analysen trotz klarer Erfassung und Handhabung der Bezeichnungsweise immer wieder in die alten Gleise zurückläuft und den Zweifel nicht los wird, ob die neue Deutung wirklich einen Fortschritt bedeuten kann. Daß sie sich für die Analyse der Vor-Wagnerschen Musik nicht durchsetzen wird, dürfte schon dadurch entschieden sein, daß diese Musik bewußt und gewollt unter Anwendung der alten theoretischen Denkmittel entstanden ist.

II

Im Gegensatz zu der in der ersten Hälfte des Werkes gebotenen, nicht überzeugenden Ableitung des „Werkstoffes" und der „Bausteine" aus gebietsfremden „Urtatsachen" bringt die zweite Hälfte Erörterungen, die den Aufgaben einer „Anweisung im Tonsatz" schon näherkommen. Freilich wird dem als Leser gedachten Musiklehrer und dem „schon geübten Komponisten", dem in der Einleitung eine „Beschränkung auf das tatsächlich Neue" und das einer Umdeutung unterworfene

Alte versprochen wurde, eine Enttäuschung bereitet werden, wenn er feststellen muß, daß ein großer Teil des Abgehandelten sich als alt überliefertes elementares Geistesgut darstellt und daß das Neue sich in der Hauptsache auf folgende Punkte beschränkt:

1. Einführung der neuen Klangbezeichnung (I—VI mit Unterteilung) und neuer (durchaus begrüßenswerter) Bezeichnungen „akkordfremder Töne" in die Klanganalyse.
2. Benutzung des „Stufenganges" der Akkordgrundtöne (z. T. ergänzt durch „Führungstöne") als eines normativen Prinzips sowohl für Akkordfolgen als auch für melodische Zusammenhänge. Dazu Einführung des „Sekundenganges".
3. Dialektische Umdeutung des Begriffes der Tonalität.

Im einzelnen wäre betreffs der Abschnitte „Harmonik" und „Melodik" noch auf folgendes hinzuweisen.

1. Harmonik

Daß im mehrstimmigen Satz die Außenstimmen möglichst „einen einwandfreien, ohne Zufügung verständlichen zweistimmigen Satz bilden" sollen, ist eine alte Regel. Neu ist bei Hindemith nur die Bezeichnung „übergeordnete Zweistimmigkeit".
Daß ein Schritt von einem nach Konsonanzgesichtspunkten „wertvollen" zu einem „wertminderen" Akkord einen „Abstieg" und zugleich eine „Spannungserhöhung" bedeutet und daß auf umgekehrtem Wege ein „Aufstieg" und eine „Spannungsverminderung" erzielt wird, ist eine alte Lehre. Neu ist nur die Bezeichnung „harmonisches Gefälle" für das „Auf und Ab der Klänge".

Daß im dreistimmigen Satz nicht alle drei Stimmen stets gleich selbstherrlich auftreten können, daß Sekundengänge in Akkordfolgen besonders „flüssig" und größere Intervalle sprunghaft wirken, daß ein Tritonusschritt sich mit peinlicher Aufdringlichkeit bemerkbar machen kann, daß es gefährlich ist, auf längere Strecken die „starken Verwandtschaftsintervalle Quarte und Quinte zu vermeiden", daß zuviel melodisches Schmuckwerk den „klaren und leichtverständlichen Lauf" des Satzes beeinträchtigen kann, dies und hundert andere Dinge pflegen schon dem noch nicht geübten Komponisten geläufig zu sein.

Das Kernstück seiner Leistung sieht wohl der Autor selbst in der Klassifikation der Klänge und ihrer tabellarischen Übersichtlichmachung: „Das Geheimnis geschickter Gefällanordnung ist restlos mit unserer Springwurzel, der Tabelle der Akkordwerte, zu lösen." „Wer diese (genaue Kenntnis der Akkordwerte) besitzt, kann die kühnsten harmonischen Spannungen und Verstrebungen herstellen, ohne Ausprobieren." Die Tabelle garantiert einen „exakten, genau kontrollierbaren Arbeitsverlauf", und „als einzige die Kleinarbeit berücksichtigende Regel ist zu merken, daß die unbestimmbaren Akkorde der Untergruppen V und VI eine gewisse Unsicherheit in harmonische Abläufe bringen. Hat man Akkorde aus den anderen Untergruppen vor sich, so steht man auf festem harmonischen Boden".

Wir können hier der Frage nicht näher nachgehen, wieweit gewisse Besonderheiten Hindemithschen Komponierens mit dieser Tabelle im Zusammenhang stehen. Auf jeden Fall ist es ein Verdienst des Autors, die Fülle möglicher Akkorde vom Dreiklang bis zum „seltsamen Gelichter überspitzter, buntgefärbter, unfeiner Klänge" unter Zugrundelegung der Konsonanz-Dissonanz-Wirkung dominierender Intervalle (Quint bis große Septime) übersichtlich gruppiert zu haben. Damit wird ermöglicht — und ein angekündigtes „Übungsbuch" wird wohl Derartiges bringen —, daß statt Satzübungen „mit beziffertem Baß" künftig Gefälleübungen unter neuer Gruppenbezeichnung angestellt werden.

An die Stelle gegebener Baßtöne werden vermutlich die oben beschriebenen Akkordgrundtöne treten, so wie sie im Abschnitt „Analyse" gesondert aus dem Gesamtsatz herausgeholt sind und als „Stufengang" „die Bewegung in den Akkordverbindungen, ausgedrückt in Grundtonschritten", darstellen sollen.

Daß wir Anlaß haben, in der „Grundtonverrechnung" zum Teil eine Akkord-Umkehrungsbetrachtung alten Stils zu sehen, wurde schon oben gesagt und erhält seine Bestätigung durch die hier hinzukommenden Axiome, daß eine Akkordverbindung nach Maßgabe des Konsonanzgehaltes der Grundtonschritte eine Wertfolge zum Ausdruck bringt und daß alle Akkorde, in denen Grundton und Baßton nicht identisch sind, denjenigen Akkorden mit zusammentreffendem Grundton und Baßton (bei gleicher Gruppe) nachgeordnet sind. (In den unter Nr. 79 gebrachten zehn Beispielen nach Gruppe A sind wieder sämtliche herausgeholten Akkordgrundtöne mit den tiefsten Tönen der nach alter Schule aus Terzen aufgebaut gedachten Klänge, in ihrer Grundform vorgestellt, identisch.) Bemerkenswert ist noch, daß der Dominantseptakkord das Schicksal der Dreiklänge teilt, indem auf Behandlung desselben als eines Sondertyps

verzichtet wird. Er geht in die große Gruppe „mit Tritonus" auf und erhält im Verfolg einer großzügigeren Zusammenhangsbetrachtung die wirklich begrüßenswerte Zuerkenntnis, sich in mannigfaltigerer Weise „aufzulösen", als die alte Schule ihm erlaubte. In starker Erinnerung an die frühere Lehre von den „Leittönen" tritt bei den Tritonusklängen der „Führungston" auf, auf dessen „Schritte" in ähnlicher Weise wie auf die Grundtonschritte besondere Obacht gegeben wird. Man hätte erwarten können, daß der Autor das Kapitel Harmonik nicht abschließen würde, ohne Auskunft darüber zu geben, welche Art und welchen Grad von tonaler Bindung er für ein Musikstück für erforderlich hält. Er hat diese Frage nicht beantwortet, sondern einerseits (mit ganz einleuchtenden Gründen) gegenüber extrem „Modernen" an der Notwendigkeit einer Bezogenheit der Töne aufeinander festgehalten, anderseits sich aber eigentlich nur mit einer Mikrotonalität befaßt und sehr ausführlich die praktisch weniger wichtige Frage beantwortet, wieviel Akkorde zur Feststellung eines tonalen Zentrums nötig sind und wie dessen Tonika zu bestimmen ist.

2. Melodik

Über das in diesem Abschnitt Abgehandelte kann unser Urteil nicht anders lauten wie über die Harmonik: Es ist nicht geeignet, unsere berechtigten Erwartungen zu erfüllen. Hier wäre besondere Gelegenheit gewesen, einen Abglanz lebendigen Schöpfertums in die Darstellung fallen zu lassen. Außer der gelegentlichen Korrektur eines musikalischen Monstrums geschieht aber nichts Derartiges. Obwohl der Verfasser an dem bisherigen theoretischen Unterricht, insbesondere an der Kontrapunktlehre, entschieden das geringe Eingehen auf die „zweifellos ursprünglicheren Elemente des Rhythmus und der Melodie" bemängelt, läßt er doch, wie er selbst zugibt, „die vorliegende Theorie an demselben Punkt haltmachen wie ihre Vorgängerinnen". Er stellt eine Inangriffnahme der „höheren Rhythmik", worunter wir uns wohl das eigentlich Wichtige und Wesentliche einer Melodienlehre vorstellen dürfen, für die Zukunft in Aussicht und beginnt nach allgemeinen Vorbemerkungen seine Melodik mit dem Kapitel „Akkordliche Zusammenhänge", womit schon gesagt ist, daß der alte Brauch, die Melodik zu einem Anhang der Harmonik zu machen, nicht aufgegeben wird. So kann denn auch die Feststellung nicht mehr überraschen, daß der ganze Abschnitt an Neuem nicht viel mehr enthält als eine Übertragung der in der Harmonielehre entwickelten „neuen" analytischen Deutungsmittel auf das Gebiet des Melodischen. Hat man sich erst damit abgefunden, so wird man der analytischen Kleinunterweisung, die hier besonders stark mit bildhaften Einkleidungen arbeitet, wohl mit Interesse und, sofern einem die Dinge nicht geläufig sind, auch mit Gewinn folgen. Ich habe allerdings von dem weitaus größten Teil der hier entwickelten Lehren bisher vorausgesetzt, daß sie Gemeingut aller etwas fortgeschrittenen Musikstudierenden seien, so von den Ausführungen über Dreiklangs- und Septakkordbrechungen, über das Gegeneinanderstellen verschiedenartiger Melodiengebilde in der Musik der Klassik und der Romantik usw., vor allem aber von der hier entwickelten Interpretation des Melodischen nach harmonischen Gesichtspunkten.

Neuartig erscheint mir nur zweierlei, einmal die Verwendung der Akkordgrundtöne (die hier natürlich aus der Sukzession der Töne abzuleiten sind) für die Kennzeichnung der „Harmoniebezirke" und sodann die Proklamierung von Sekundenschritten zum „eigentlichen Baumaterial der Melodik". „Welche Dienste leisten der Melodiestufengang und der Sekundengang dem Tonsetzer?" fragt Hindemith in der Schlußbetrachtung, und er antwortet: „Sie sind unentbehrlich bei der Analyse vorhandener Melodien. Hier beginnt man stets mit der Feststellung des harmonischen Gehalts als dem gröberen Bestandteil und zieht den Stufengang heraus. Sodann sucht man nach den Sekundgängen." Damit stellt der Verfasser selbst die Enge der Schranken, innerhalb derer die ganze Unterweisung sich bewegt, klar heraus. Bezüglich der neuen Gruppenbeziehungen und Stufengänge ist hier nur zu wiederholen, was wir im Zusammenhang der Harmonik geltend machten: Die Entfernung von der „alten" Deutungsart ist nicht so groß, wie es zunächst scheinen mag, und für die Analyse des Riesenanteils unbestritten wertvoller Musik dürften sich die alten Deutungsmittel als adäquater Ausdruck der gewollten Beziehungen behaupten. Auf jeden Fall stellen die in einem besonderen Abschnitt vereinigten „Analysen" kleiner Abschnitte aus älteren wie neueren Musikstücken gute geistige Turnübungen dar, und man wird die Auffassung Hindemiths — der sich in dieser analytischen Kleinarbeit unbedingt als Meister zeigt — im ganzen als eine sachlich gebotene oder doch mögliche anerkennen — bis auf die etwas problematischen „Sekundschritte".

„Das Hauptgesetz melodischer Baukunst besagt, daß nur dann ein überzeugender, glatter Melodieverlauf erzielt wird, wenn diese Hauptpunkte der Melodie sich in Sekunden fortbewegen." So sehr man überzeugt sein kann, daß mit diesem „Hauptgesetz" eine sehr wesentliche Regel und Richtschnur für die schöpferische Arbeit des Verfassers

selbst bezeichnet wird, und so willig man, durch die Autorität des Komponisten bestimmt, in den Kompositionen Hindemiths diese Sekundengänge dann sucht und auch findet, so überzeugt kann man doch sein, daß gerade in diesem Punkte die Auffassungsweisen der Hörenden wie auch die Diktion der Erfindenden aus Gründen struktureller, entweder rassischer oder typologischer Differenziertheit notwendigerweise auseinandergehen.

III

Wir hielten es für nötig, unsere Besprechung der „Unterweisung im Tonsatz" in dieser Breite durchzuführen, um den überzeugenden Eindruck zu erwecken, daß ein derart angelegtes und durchgeführtes Werk den Ansprüchen, die die Gegenwart billigerweise an eine neue „grundlegende" Theorie der Musik stellen kann, nicht zu genügen vermag. Es vermag dies vor allem aus zwei Gründen nicht: erstens, weil es in seinen wissenschaftlichen Grundlagen hinter dem heutigen Stand der Tatsachenforschung und damit den Forderungen der Wahrheit zurückbleibt, und zweitens, weil es sehr wichtige methodische Grundforderungen unbeachtet läßt, die gerade in den letzten Jahrzehnten, als für die Erfassung alles Lebendigen und alles Geistigen verbindlich, zu allgemeiner Anerkennung gelangt sind.

Solange ein ausübender Musiker seine ihm wertvoll erscheinenden Erfahrungen als Komponist, Dirigent oder Virtuose nach rein praktisch-musikalischen Gesichtspunkten seiner Schülerschaft oder einer interessierten Mitwelt zu überliefern versucht, wird keine Wissenschaft ihm dreinreden wollen, auch dann nicht, wenn er zur Verlebendigung und didaktischen Hilfeleistung aus irgendeinem Natur- oder Märchenreich poetische Bilder oder Vorstellungen heranzieht. Sobald er aber aus dem Bedürfnis nach einer weiterreichenden, systematischen oder „grundlegenden" Erkenntnis versucht, das Reich des ihm praktisch vertrauten Musikschaffens, Musikmachens oder Musikgenießens in einem weiteren Zusammenhang, d. h. Tatsachenzusammenhang, zu sehen, muß er notwendigerweise irgendwie auf wissenschaftlichen Boden treten. Physik und Physiologie können ihm zwar etwas, aber doch verhältnismäßig wenig bieten. Mehr schon die Geschichte, die aber dort, wo sie sich um geschichtliche „Urtatsachen" müht, um „Anfänge der Musik" oder „primitive Musik", schon ihre Anleihen bei der Psychologie, und nicht nur bei der Völkerpsychologie, machen muß.

In den weitaus meisten Fällen aber — dies kann durch zahllose Beispiele belegt werden — fühlen die Autoren sich aus einem sehr natürlichen und an sich begrüßenswerten „Instinkt" heraus veranlaßt, zur Gewinnung eines „tragfähigen Unterbaus" und der ihn statuierenden „Urtatsachen" mit dem ihnen zur Verfügung stehenden Rüstzeug in jenes weite und interessante Reich vorzudringen, von welchem die Musik einen Teilbezirk ausmacht: in das Reich menschlichen Erlebens und Leistens. Das Rüstzeug dafür ist aber, sofern es nicht durch eine fachwissenschaftliche, d. h. fachpsychologische Schulung erworben wird, notwendigerweise unzureichend, und es waren deswegen alle „Tonpsychologien", musikpsychologischen „Elementarlehren", psychologischen „Grundlegungen" usw., die in der Nachkriegszeit von Komponisten, Dirigenten und auch psychologisch ungeschulten Musikwissenschaftlern ihren Arbeiten voraufgeschickt wurden, zum Scheitern verurteilt.

In diesem Zusammenhang gesehen, erfüllt sich auch an Hindemiths „Unterweisung" das schon typisch gewordene Schicksal. Und diese Tatsache gibt uns Anlaß, zum Schluß ganz kurz und summarisch folgendes festzustellen:

1. Als zuständige Ebene für eine über das praktisch-musikalische hinausreichende „Grundlegung" der Musik kann nur der Zusammenhang seelischen Geschehens gelten, wie er von der wissenschaftlichen Psychologie erforscht wird. Ein Rückgang auf „Urtatsachen" wird immer ein Rückgang auf seelische Urerlebnisse und Urleistungen sein müssen, zu denen physikalische und physiologische Dinge nur ergänzend hinzutreten können.

2. Die wirklichen psychischen Urtatsachen sind aber nicht Ton- und Intervallerlebnisse, die deshalb auch eigentlich nicht, wie es bei Hindemith geradezu Prinzip ist, als „Werkstoff" oder „Baumaterial" herangezogen werden können; Urtatsachen sind vielmehr die musikalischen Gebilde selbst, die als „gegliederte Ganzheiten" aus ebenfalls ganzheitlich sich darstellenden umfassenderen psychischen Zusammenhängen herausgehoben sind. (Speziell für die Musik kann die Kruegersche Ganzheitslehre wie auch die die Martiussche Psychologie fruchtbare Gesichtspunkte bieten.)

3. Zu dieser Ganzheitsbetrachtung gehört auch eine Berücksichtigung der soziologischen Bedeutung der Musik, ihrer Gemeinschaftsfunktion.
4. Die gesamte Welt des Musikalischen als Erlebnis- und Leistungswelt bleibt unverständlich, wenn das Prinzip des Werdens, der Entwicklung nur auf geschichtlichem Gebiet zur Anwendung kommt. Grundsätzlich ist bei allen musikalischen Leistungen der am lebendigen Individuum oder der lebendigen Gemeinschaft sich vollziehende Ausbildungsprozeß zu verfolgen, und dieser ist weitgehend zur Kausalerklärung der fertigen musikalischen Funktionen heranzuziehen.

Und der Rundfunk - - -?

Eine zeitgemäße Betrachtung

Von Helmut Grohe, München

Der Abteilungsleiter „Kunst" am Reichssender München, Helmut Grohe, hat uns die folgende temperamentvolle Äußerung gegen die vielfach noch bestehende Bagatellisierung der Bedeutung des Rundfunks übersandt.

Über die Bedeutung des Rundfunks im Dritten Reich ein Wort zu verlieren, erübrigt sich heute. Sie erweist sich im steilen Anstieg der Hörerziffern und in der sich in zahllosen Zuschriften ausdrückenden Anerkennung seiner Qualität. Beide Tatsachen stärken uns Rundfunkarbeiter in unserer verantwortungsvollen und aufreibenden Tätigkeit, von der es sich inzwischen auch herumgesprochen hat, daß sie nicht im Faulenzen und Nachdenken darüber besteht, wie man am zweckmäßigsten Hörer und Mitwirkende vergrämen kann.
(Mit stiller Freude werden viele von uns am Tag der Führerrede vom 20. Februar oder angesichts der letzten großen Ereignisse beobachtet haben, wie die Nichtrundfunkbesitzer mit großem Eifer ihre Freunde aufsuchten, die ein Gerät besaßen, um wenigstens gastweise an diesen großen Geschehnissen teilnehmen zu können, wobei dann erwogen wurde, ob man nicht doch praktischerweise sich zu jener „schwerwiegenden" Anschaffung entschließen solle. Dies nebenbei —!)
Es gibt aber eine Gruppe von musikalischen „Zeitgenossen", die nicht sehr umfangreich ist, die aber dadurch, daß sie gewandt die Feder zu führen weiß, doch nicht ohne Einfluß ist. Ich bitte, mich hier nicht mißzuverstehen. Die deutsche Presse, auch die Musikfachpresse als solche wird dem Rundfunk im allgemeinen durchaus gerecht. Es handelt sich nur um die Konzertkritik und auch da wieder nur um ein paar Einzelgänger, die aber entschieden noch umlernen müssen. Es ist doch geradezu lächerlich, wenn ein öffentliches Konzert, für das laut Kassenrapport vielleicht kein großes Bedürfnis seitens der Hörerschaft besteht, mit einer sehr eingehenden Kritik bedacht wird, während man eine Rundfunksendung, die sich vor Millionen von Hörern abspielt, damit ignorieren will, daß man bedeutsame Uraufführungen, also Kulturtaten, gar nicht erwähnt. Diese „schweigsame" Gruppe versteht es, sich der Existenz des „Radios" stets nur zu erinnern, wenn ihre persönlichen Zwecke nicht genügend gefördert zu werden scheinen. Wer kann sich z. B. eines Lächelns erwehren, wenn er im Jahresrückblick über das Musikleben der Stadt München im Jahre 1937 in einer großen Tageszeitung lesen muß, es sei Pflicht des Rundfunks, mehr als bisher sich auch der zeitgenössischen Musik anzunehmen, eines Lächelns, wenn man bedenkt, daß der betreffende Herr Referent persönlich auch komponiert. Ihm ist es anscheinend entgangen, welche Fülle von Sendezeit bei allen deutschen Sendern dem zeitgenössischen Schaffen eingeräumt wird, er weiß nicht, daß einzelne Komponisten überhaupt nur durch den Rundfunk existieren, ideell und materiell. Er weiß es nicht, weil er kein Rundfunkgerät besitzt. (Vielleicht würde er sonst beim Komponieren gestört werden!)
Ein anderes Beispiel aus jenem obenerwähnten kleinen Kreis musikalischer Zeitgenossen: Der Reichssender München hat es sich unter Führung seines Intendanten Dr. Habersbrunner seit ein paar Jahren zur Aufgabe gemacht, auf dem Gebiet der Oper vergessene oder unbekannte Werke durch gute Aufführungen ans Licht zu bringen, dadurch dem Hörer etwas „Neues" zu bieten und den Bühnen Anregungen zu vermitteln, um ihren Opernspielplan abwechselnder zu gestalten. Erscheint nun etwa im Nationaltheater München eine Oper wie „Der Widerspenstigen Zähmung" von Goetz in einer schönen und erfolgreichen Neueinstudierung, wie es unlängst der Fall war, ergehen sich die „Zünftigen" in wehmütigen Betrachtungen darüber, daß man sich viel zu wenig solcher „Stiefkinder der Opernbühne" erinnert. Gemeint sind jedesmal neben Goetzens Meisterwerk: „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius und „Der Corregidor" von Hugo Wolf.
„Aber", so heißt es, „man sollte sich auch der anderen Werke jener Meister erinnern, wie des

‚Cid' von Peter Cornelius sowie der ‚Francesca da Rimini' von Hermann Goetz, die unerlöst im Staub der Archive schlummern." — Man „sollte", ja! Aber diesen Herren blieb merkwürdigerweise verborgen, daß „Cid" und „Francesca da Rimini" längst vom Reichssender München in Aufführungen herausgebracht wurden, die zwar weder von den Herren „Zünftigen" noch von den Herren Theaterintendanten beachtet, wohl aber dankbar von einer Riesenzahl von Rundfunkhörern aufgenommen wurden.
Ein weiteres Beispiel: Am 12. April wurde der Komponist Rudolf Siegel 60 Jahre alt. Im Märzheft der „Zeitschrift für Musik" (Gustav-Bosse-Verlag, Regensburg) widmet Dr. Paul Bülow, Lübeck, dem Komponisten einen warmempfundenen, sehr persönlich gehaltenen Geburtstagsartikel, der von einem Zusammensein mit Siegel in Lübeck anläßlich der Aufführung von dessen komischer Oper „Herr Dandolo" ausgeht. Er betont dabei, daß Rudolf Siegel besonders dankbar war, seinen „Herrn Dandolo" nach der Machtübernahme zum erstenmal überhaupt aufgeführt zu bekommen — nämlich in Lübeck.
Hierzu ist zu sagen, daß das Verdienst der Erstaufführung nach der Machtübernahme, ja seit 1919 (ich muß schon wieder „pro domo" reden!) dem Reichssender München zukommt und daß das Lübecker Stadttheater — nach Siegels eigenen Worten — erst durch diese Rundfunkrenaissance wieder auf die Oper aufmerksam wurde. „Aber", so wird Herr Dr. Bülow sagen, „das ist ja bloß der Rundfunk!" Ja, meine Herren Zünftler! Darum geht es! Wir begnügen uns nicht mehr mit einer Aschenbrödelstellung. Ignorierung des Rundfunks ist keine Unterlassungssünde mehr, sondern sie ist — gelinde gesagt — als eine weltferne Rückständigkeit zu betrachten, deren man sich zu schämen hat. Es ist hundertfach betont worden vom Führer und seinen Beauftragten, daß der Rundfunk als eines der wesentlichsten Propagandamittel und Kulturfaktoren zu betrachten ist, über die Staat und Partei verfügen.
Ich bin aber versucht zu glauben, daß es sich hier viel weniger um eine Art Vogel-Strauß-Politik bei der Nichtbeachtung des Rundfunks handelt als um Standesdünkel. Man sieht gerne auf den Rundfunk herab, weil er auch Bandoneon- und Zitherkonzerte vorführt. Deswegen möchte man ihn gar zu gerne ignorieren, wenn er Kulturtaten vollbringt. Die Zeiten des Wortes: „Ich habe Gott sei Dank keinen Rundfunk", sind heute vorbei, und die Schichtung der Stände geht gottlob nicht mehr nach „Kommerzienrat" und „Fabrikarbeiter", sondern es gibt nur noch Berufs-, aber keine Besitz- oder Nichtbesitzstände mehr. Einer dieser Berufsstände ist auch der der Rundfunkschaffenden, die in der Reichsrundfunkkammer zusammengeschlossen sind — einer Nachbarfamilie der Reichsmusikkammer. Wir wohnen nicht im Hinterhaus und nicht im Keller. Wir wohnen mit euch im Vorderhaus, auf demselben Stockwerk — meinetwegen der „beletage" —! Falls ihr es noch nicht wißt: Da hat uns unser beider gemeinsamer Hausherr einquartiert!

Der normale Musikverbraucher …

Anmerkungen zum Thema Publikumsgeschmack und Programmgestaltung

Von Günther Schab, Magdeburg

Neustadt, moderne aufstrebende Industriestadt mit 250 000 Einwohnern, besitzt ein Stadttheater, eine Stadthalle, zwei Konzertsäle, einige Chorvereinigungen und ein von einem Privatdirektor geführtes Operettentheater. Im August jedes Jahres werden die Musikfreunde, an die man sich schon, vorbereitend, beim Ausklang der alten Spielzeit gewandt hat, herzlichst eingeladen, sich in diese und jene Anrechtslisten einzutragen. Intendanz, Konzertdirektionen und andere für die Organisation Verantwortliche betonen, was die Presse dann werbend weitergibt, es sei kulturelle Pflicht, durch regen Besuch der Veranstaltungen dafür zu sorgen, daß die oft von Fachleuten anerkannte Blüte des heimischen Musiklebens auch in der kommenden Saison nicht verwelke, sondern sich weiter entfalte.
Der Ruf an die Bevölkerung verhallt nicht ungehört. Anfang September eröffnet die Oper mit den Meistersingern, mit Lohengrin oder Tannhäuser. Denn Neustadt ist eine Wagner-Stadt und hat für diese Abende von vornherein ihr festes Publikum. Im ersten städtischen Sinfoniekonzert gibt es eine Ouvertüre von Gluck, Orchesterlieder von Strauß und instrumentierte Klavierlieder von Wolf, nach der Pause die fünfte Sinfonie von Beethoven. Das private Operettenhaus hat am gleichen Abend Premiere des Bettelstudenten. Dann meldet sich in der Stadthalle der erste berühmte Operettentenor mit Puccini, Verdi, Lehár und Dostal. Die Kammermusikvereinigung ruft zum Gastspiel des berühmten Streichquartettes, das Mozart und Schumann bringt. Einige ebenfalls anerkannte Pianisten und Geiger führen ihr

Tourneeprogramm vor. Und nun befinden wir uns bereits mittendrin in der Saison. Die Männergesangvereine sind zu hören. Je ein Lortzing, Puccini oder Verdi, vielleicht auch der Rosenkavalier werden im Opernhaus neuinszeniert oder nach leichten Retuschen aus dem alten Jahr übernommen. Im zweiten städtischen Sinfoniekonzert haben „außerdeutsche Musiker", nämlich Berlioz, Grieg und Tschaikowsky (mit der Fünften oder Sechsten!), regiert, und fürs dritte sind bereits Schubert und Bruckner vorgesehen. Der zweite weltbekannte Tenor hat auch Puccini und Lehár gesungen. Der Beethoven-Abend der berühmten Pianistin liegt hinter uns...

„Ja, steht denn Weihnachten wirklich schon vor der Tür? Und wo blieb, gestatten Sie, meine Herren Verantwortlichen, die Frage, oder sollte der Chronist, der Besucher aus Leidenschaft und Beruf, vielleicht etwas Wichtiges übersehen haben, also: wo blieb in den Monaten September, Oktober, November die Musik unserer Tage? Nicht daß der Referent die verantwortungsbewußte Pflege der Klassik, der Romantik und der Neuromantik herabsetzen wollte; aber er meint, statt der nachinstrumentierten Wolf-Lieder hätte vielleicht das Violinkonzert eines zeitgenössischen Tondichters eingestellt werden können, zumal dieser als überdurchschnittliche Begabung in Berlin von mehreren Autoritäten und vom Publikum anerkannt worden ist. Vielleicht hätte auch die Quartettgemeinschaft an ihrem dritten Anrechtsabend ein kurzes Kammermusikwerk eines Zeitgenossen zwischen Haydn und Brahms spielen können; und wenn die Oper für den Lortzing, der aus Partiturskizzen und Archivstückchen von zwei Bearbeitern reorganisiert werden mußte, ein Werk aus unseren Tagen probiert hätte, dann wäre die Vorbereitungsarbeit auch nicht mühseliger gewesen."

So fragt der Referent. Die Antworten, die er bekommt, kennt er schon von vornherein. Sie lauten nicht nur in Neustadt: „Ihre Anregungen, werter Herr, in Ehren. Aber bei moderner Musik kommt keiner! Wenn wir dagegen Beethoven und Wagner machen, dann wissen die Leute, was sie erwartet. Der Durchschnittshörer, unser treuester Gast, bringt seine Wünsche, verlassen Sie sich darauf, nachdrücklichst zur Geltung. Wir können Ihnen Briefe zeigen. Und außerdem hören Sie's ja auch am Beifall, daß wir mit unserer Programmgestaltung richtig liegen."

Und damit möchten die Verantwortlichen am liebsten die Debatte beschließen. Wir aber möchten nicht. Denn legten wir die Hände in den Schoß, dann gelänge es dem normalen Musikverbraucher, das Bild des deutschen Musiklebens immer einseitiger festzulegen.

Der langjährige Abonnent in Ehren! Nicht nur für ihn, der seit zwanzig und mehr Jahren die alten schönen Weisen bevorzugt, sondern auch für die heranwachsende Generation, der die Linie von Mignon bis zur Butterfly, von der Unvollendeten bis zu Tod und Verklärung klargelegt werden muß — solches Repertoire gilt uns sogar als eine Selbstverständlichkeit —, sondern auch für einige und gar nicht so wenige andere Menschen mit sehnsüchtigen Herzen wird Kunst geschaffen und nachgeschaffen.

Wenn der Neustädter Oratorienchor die Matthäus-Passion und die Jahreszeiten, im kommenden Jahr die Missa solemnis und das Brahms-Requiem und erst im dritten Jahr ein modernes Werk neu einstudiert, dann ist das in Ordnung. Wenn dagegen in Konzertreihen von je acht bis zwölf Abenden als moderne Musik nur je ein Sinfoniesatz des einheimischen Konservatoriendirektors Kunze („zum achtzigsten Geburtstag des verdienten Pädagogen") und dazu die nachromantische Unverbindlichkeit eines publikumssicheren Harmonikers samt ebensolchen auf üppigen Klang hin gefertigten Nettigkeiten gereicht wird und sonst während der ganzen Saison kaum etwas wegweisend Neues, das ruhig etwas problematisch sein darf — dann ist im Neustädter Musikleben eine Lücke. Es geht uns um nichts anderes als: diese Lücke zu schließen. Wir wollen gar nicht, daß die Musiker ihre treuen Gäste, die normalen Musikverbraucher, vergraulen. Es scheint uns nur notwendig, immer wieder darauf hinzuweisen, daß, wer die große, festgegründete und feststehende Literatur mit heißem Herzen liebt, sich deshalb noch lange nicht den Schöpfungen der Ringenden und Werdenden zu verschließen braucht. Es scheint uns, als ob diese Erkenntnis, nach mutigen Anfängen in den Jahren 1933 bis 1935, in den letzten Jahren an vielen Orten einer allzu beflissenen Rücksicht auf die Wünsche rein konservativer Hörer Platz gemacht hat. Als Peter Raabe im Rundfunk kameradschaftlich zu den Hörern sagte: „Keine Angst vor der Sinfonie!", gewann er nachweisbar eine große Anzahl von Menschen, die sich vorher über Heinzelmännchens Wachtparade, das Blumenlied und gängige Charakterstücke wie auch über Opernpotpourris mit Pistonsolo nicht hinausgewagt hatten, für die (wie sie bald merkten) gar nicht so schwere und unverständliche Form sinfonischer Musik. Es muß also erst recht ein Weg zu finden sein, die Kenner und Verehrer normaler Konzertprogramme d a r a n zu gewöhnen, daß es nach der Zeit ihrer geliebten Meister (die gewiß niemals vernachlässigt werden

sollen) bereits wieder ein neues Wollen, ein neues Ringen und ein neues, oft sogar beträchtliches, jedenfalls durchaus des Anhörens wertes Können gibt.

Man muß nur pädagogisch und psychologisch geschickt vorgehen. Das Haus darf nicht vom Dach aus gebaut werden. Wenn moderne Abende nicht ziehen, dann eben klug gemischte Programme! Statt überreichlicher Angaben in den Programmzetteln über Dinge, die in jedem Konzertführer nachzulesen sind, gebe man lieber gerade für das neue Werk eine Einstimmung und eine Standortbestimmung. Man mache die Besucher, die sich an gewisse „Härten" in der Tonsprache der Jungen und Jüngsten stoßen, in einem kurzen Absatz, welchen bestimmt auch die Ortspresse vor dem Konzert gern übernimmt, etwa auf folgendes aufmerksam:

„Die Generation, die in unseren Tagen Musik schreibt, liebt die weiche Gefühlsseligkeit nicht. Sie ist strenger, herber und sparsamer in ihren Äußerungen als die Vorkriegsjugend zwischen 20 und 30. Sie weiß die Romantik in ihren Gipfelwerken wohl zu schätzen. Aber als Ideal für die eigene Aussage gilt ihr Johann Sebastian Bach. Sie schreibt nicht aus der schwelgerischen Blüte der Harmonie heraus, sondern sie begibt sich auf den viel schmaleren und schwierigeren Weg der linearen Vielstimmigkeit. Ein Thema wird entwickelt, die zweite Stimme kommt hinzu und je nachdem noch manche andere; und dann verknüpfen sich diese Stimmen und diese Gedanken; aber dabei kommt es nicht zu dem gewohnten, gesättigten, üppigen oder gar süßen Wohlklang, sondern die Mischungen, die sich auf solchen Pfaden ergeben, werden Ausdruck eines neuen Lebensgefühles.

Um einen Vergleich zu gebrauchen, der das näher erläutern könnte: der Romanschriftsteller, der seine Leser um die Jahrhundertwende bis zum Kriegsbeginn einen Roman erleben ließ, sparte nicht mit Ausdrücken und Beteuerungen, die damals stimmten, heute aber für uns, aus dem Munde seiner Helden und Heldinnen vernommen, einen sehr verwehten und verblaßten Klang bekommen, wie etwas unwiderbringlich Vergangenes. Der Autor einer Erzählung aus unserer Zeit (es muß natürlich ein guter Autor sein) bekäme solche Bekenntnisse schöner Seelen nicht mehr in den Füllfederhalter oder die Schreibmaschine, geschweige denn ins Buch. Denn seine Menschen müssen, sollen sie echt wirken, so reden, daß die gewandelte Generation sie versteht und als Zeitgenossen begreift. Das soll nicht heißen, daß diese modernen Menschen in ihrem wirklichen Dasein, in der Literatur und in der Musik gefühllos seien. Im Gegenteil" — und hier wäre die Brücke zu dem neu aufzuführenden Werk zu schlagen — „ihre Art, sich mitzuteilen, ist nur anders geworden, nicht mehr so hemmungslos direkt, nicht mehr so schwelgerisch-gefühlig, nicht mehr so überspannt-subjektiv, daß den Unbeteiligten ein Lächeln ankommen kann ..."

Das wäre ein Weg, um Verständnis bei dem normalen Musikverbraucher für die Musik seiner, unserer Zeit zu werben.

Um auf Neustadt zurückzukommen: in das anfangs aufgezeichnete Bild der Saison, wie sie immer war, schiebt sich allmählich eine Besucherschicht, die ganz neu ist und ganz unverbraucht. Auf Anregung der NS.-Gemeinschaft Kraft durch Freude hat ein kleines Kammerorchester, das sich oft auf das Duo, das Trio und das Quartett beschränkt, begonnen, ein paar hundert Leute in eine Schulaula zusammengerufen, um bei Kerzenschein Biedermeier oder Rokoko im Kostüme der Zeit zu musizieren. Am zweiten Abend kamen tausend Besucher. Und die blieben 25 Konzerte, das heißt zwei Jahre hindurch, den uniformierten Musikanten treu. Die Musikanten gingen dann auch dahin, woher ihre Besucher und Freunde gekommen waren, in die Betriebe, in die Fabriken, in die Büros, in die Lagerschuppen. Und siehe da, die Angst vor dem Opus wich, wirklich im Handumdrehen, einer ursprünglichen Begeisterung. Es wird nicht allzulange dauern, und die Werke werden, zumal der Kapellmeister stets ein paar Worte zur Einleitung sagt, mit gleichem Verständnis und gleicher Liebe angehört werden, auch ohne daß die Darbietenden sich vorher Perücken aufsetzen und sich kostümieren. Ein Anfang ist gemacht, an dessen Breiten- und Tiefenwirkung vorher niemand geglaubt hätte. Diese neuen Hörer schließen sich mitunter williger den Klängen, die sie früher nie vernommen, auf als die — vergleichsweise — viel mehr saturierten Hörerschichten, welche die Einsetzung einer schwer verständlichen Komposition in ihren Abonnementsabend heute noch für ein Attentat halten. Wenn dann die Jugend, die heute 12 bis 17 ist, einmal die ältere, konservative Hörerschicht ablöst und mit unverbrauchten, mählich geschulten Kreisen aus der werktätigen Bevölkerung durch ihr Dasein mitbestimmend auf die Gestaltung der Vortragsfolgen wirken wird, dann ist vielleicht auch der reine Abend zeitgenössischer Musik, heute noch ein Wunschtraum, nicht mehr allzu fern.

Aber ehe es so weit kommt, müssen wir alles tun, die Wege dafür zu bereiten, daß die Tondichter der Gegenwart auch vom normalen Musikverbraucher häufiger gehört werden. Denn er kann sie nur beurteilen, wenn er sie kennt.

Der Geigenbau und die Konstruktionslehren

Von Fridolin Hamma, Stuttgart

Die vielen Zuschriften und auch mündlichen Zustimmungen, welche mir anläßlich meines Aufsatzes „Der Geigenbau, ein Kunsthandwerk oder eine Spielwarenerzeugung" (erschienen in „Die Musik", Dezember 1937) zugingen, veranlaßten mich, weiter in dieser Sache für die Gesundung und Förderung des wirklichen Geigenbaues tätig zu sein. Wir haben so viele talentierte Streich- und Zupfinstrumentenmacher, welche mit wirtschaftlichen Schwierigkeiten zu kämpfen haben, nur weil eine Industrie den Markt mit Spiel- und Schundwaren unter irreführenden Bezeichnungen überschwemmt. Es handelt sich vor allem darum, einem deutschen Kunsthandwerk zu helfen und zu sorgen, daß ihm von staatlicher Stelle Unterstützung und Schutz werden möge. Manche sind allerdings der Meinung, daß das Geigenbauhandwerk wohl ein Kulturhandwerk, aber kein Kunsthandwerk ist. Über diese Anschauung möchte ich mich nicht weiter auslassen. Ich stehe auf dem Standpunkte, daß der Geigenbau eine hohe und edle Kunst ist, welche in einem Zeitraume von 250 Jahren wohl wenige, aber durch ihre Werke über alle hinausragende Meister hatte, deren Namen unvergänglich sind. Es waren Künstler von Format, welche Meister einer Schule wurden, die heute noch vorbildlich ist.

Es ist eine alte Tatsache, daß aus jeder Kunst ein Handwerk werden kann, welches sich dann Kunsthandwerk nennt und einigermaßen berechtigt ist, sich so zu nennen, solange in diesem Sinne und Geiste gearbeitet wird und die Persönlichkeit des Schaffenden durch eigene Gestaltung und Charakterisierung seiner Werke sich erkenntlich macht. Wenn aber dieses Kunsthandwerk in eine schablonen- und mengenmäßige Serienarbeit umgewandelt und bis zur Spielwarenerzeugung gesteigert wird, dann kann weder von Kunst noch Kultur im Instrumentenbau die Rede sein. Ich bin daher auch der Überzeugung, daß der wirklich individuell schaffende Geigenbauer nicht in eine Handwerkerinnung gehört, sondern seine volle Auswirkung in der Reichskammer der bildenden Kunst finden würde.

Wir wollen jetzt nicht von unseren großen Cremoneser Meistern sprechen, deren Namen jedermann geläufig sind, sondern nur von einigen wenigen deutschen Meistern, welche den Geigenbau als Kunst betrachteten und ihren Werken Persönlichkeitswert gaben. Nehmen wir Jacobus Stainer, Mathias Albani, Leopold Widhalm, Mathias Klotz, Franz Geißenhof, um nur einige zu nennen, welche ihren Werken eigene Gestaltung und eigenen Charakter gaben, an denen sie immer zu erkennen sind. Sie waren Führer von Format und wurden Meister einer Schule. Heute aber kennen wir bald nur noch Markneukirchner und Mittenwalder Schule. Nur wenigen gelang es oder gelingt es, Werke zu bauen, welche einen eigenen Charakter haben. Viele glaubten und glauben durch eine abnorme Schnecke, durch besondere F-Löcher oder eine eigenartige Randbearbeitung ihrem Instrumente einen Persönlichkeitswert zu geben, davon aber kann keine Rede sein, dies sind dann eben nur Merkmale, welche einer Schablonenarbeit beigefügt wurden. Ein Kunstwerk hat intuitiv aus dem Fleisch und Blut des Schaffenden heraus zu entstehen. Er muß sein Material kennen und empfinden, was und wie er daraus sein Kunstwerk zu bauen hat, damit es für das Auge wie für das Ohr vollendet erscheint. Leider wird viel zu viel nur für das Auge gebaut und die klanglichen Eigenschaften vernachlässigt. Je freier und ungebundener ein Meister arbeiten kann, desto genialer und persönlicher werden seine Werke. Es ist mir daher unverständlich, wenn man glaubt, dem Geigenbau helfen zu können, indem man zur Grundlage seiner Erlernung mathematische und geometrische Konstruktionslehren nehmen will. Es ist dies die Verkennung des Kunstbegriffes und eine weitere Schematisierung des Geigenbaues.

„Man kann wohl ein Kunstwerk mit Lineal und Zirkel zergliedern, aber man kann damit keines schaffen", sagte unser Führer Adolf Hitler einmal. — Es ist doch Tatsache, daß gerade der Verfechter und Herausgeber der Messung im Geigenbau seinerzeit, wie er ausdrücklich betonte, auf Grund seiner Messungen eine einwandfreie, in allen Teilen echte Antonius-Stradivarius-Violine aus dem Jahre 1703 für unecht, dagegen eine neuere englische Stradkopie von William Voller 1910 als Originalarbeit von Antonius Stradivarius erklärte. Wir sehen also, hier stimmt etwas nicht an der Kunst der Messung im Geigenbau.

Studieren wir die Entwicklung des Streichinstrumentes an Hand alter Gemälde und Zeichnungen aller Länder, so werden wir wohl eine sprung-

hafte, jedoch normal fortschreitende Entwicklung feststellen können. Eine Entwicklung, welche niemals auf einen mathematisch-konstruktiven Aufbau hinweist, sondern jeweils das intuitive Schaffen des Schöpfers wahrnehmen läßt. In Brescia findet sich zuerst die wirkliche Geigenform und der Geigenton, geworden aus den vorher üblichen Gamben. Wer mag die Anregung dazu gegeben haben? War es die Weiterentwicklung der Musik, die größere Anforderungen an die Künstler und Solisten stellte? Letztere suchten dann im Einklang mit dem Instrumentenmacher nach der Schöpfung eines geeigneteren Streichinstrumentes. Daß dies nicht auf den ersten Hieb gelungen, zeigen die verschiedenartigen Formen, Wölbungen, Maße, die Stellung und der Schnitt der Schallöcher und das verwendete Material jener Zeit. Erst die Brüder Antonius und Hieronymus Amati schufen das Schönheitsideal unserer heutigen Streichinstrumente, jedoch die Klangfarbe war im Vergleich zu den Brescianer Werken eines Casporo da Salo oder Paolo Maggini zu klein, zu zierlich. Stradivarius war es nun, welcher hier einen Mittelweg suchte und ganz progressiv zu dem Modell, zu der Klangfarbe und Tongröße kam, welche heute noch als das Ideal anzusehen ist.

Mehr als zweihundert Werke von Antonius Stradivarius, darunter die feinsten und ursprünglichst erhaltenen, sind durch meine Hand gegangen oder hatte ich die Gelegenheit, solche zu sehen und zu studieren. Gegen fünfzig der interessantesten Werke dieses Meisters waren anläßlich der 200-Jahrfeier zu Ehren von Antonius Stradivarius (Mai 1937) in Cremona im Palazzo di Cittanova ausgestellt. Jedes Werk verschieden vom vorhergehenden, alle aber gaben die Persönlichkeit des Schöpfers. Wenn Stradivarius zu jedem dieser Instrumente die Kunst der Messung hätte anwenden müssen, er wäre bald in einem Berg von Papier erstickt. Nehmen wir irgendein Werk dieser großen Cremoneser Meister, z. B. von Francesco Rugeri oder Giovanni Bapt. Rogeri, welche beide ebenfalls Schüler von Nicolaus Amati waren, auch hier dieselben Beobachtungen, daß ihre Werke freies, intuitives künstlerisches Schaffen und ohne Bindung an Zirkel und Lineal. Diese waren nur Hilfsmittel zur Arbeit, wie die Schnitzer und Stecheisen, aber niemals Konstruktionsmittel, was heute gelehrt werden soll. Zur Ausübung einer Kunst muß man geboren sein, erlernen kann man eine Kunst nur bis zu einem gewissen Grade. Das Genie trennt sich von der Masse stets dadurch, daß es unbewußt Wahrheiten vorausahnt, die der Gesamtheit erst später bewußt werden. Es gibt also eine wirkliche Kunst im Geigenbau, die auszuüben nur wenige Genies berufen sind. Die Hauptgefahr droht aber dem Geigenbau als Kunsthandwerk, welchem durch das Überhandnehmen minderwertiger Massenware der Garaus gemacht wird. Viele Lehrer und Schüler glauben heute noch, um zwanzig Mark eine neue Stradivarius kaufen zu können. Sie plagen sich jahrelang, darauf Musik zu lernen und legen sie schließlich beiseite, weil sie annehmen, kein Talent zu haben. Anstatt daß diese Schachtel dann ins Feuer kommt, wird sie aufbewahrt, um der jüngeren Generation wieder in die Hand gedrückt zu werden. Und so haben wir Stradivarius-, Guarnerius-Geigen, welche vom Großvater vererbt oder über hundert Jahre in der Familie waren. Diesen Schund wird die Nachwelt einmal in großen Mengen vorfinden, und wenn der Nachwelt ihre geistige Einstellung zur Geige als Musikinstrument und Kunsthandwerk nicht besser und höher ist als die gegenwärtige, so ist dies das Ende unseres Geigenbaues.

Wer heute im Geigenhandel steht, kann beweisen, wie schwer es ist, ein gutes, neues Streich- oder Zupfinstrument zu verkaufen zu einem Preise, wie ihm gebührt, im Verhältnis zu dem, was für die Spiel- und Schundwaren bezahlt wird, wenn solche alt sind. Es muß so weit kommen, daß jeder Musiklehrer auch etwas über die Qualität und den Bau eines Streichinstrumentes orientiert sein muß. An jeder Musikhochschule sollten einige Stunden der Instrumentenbaukunde gewidmet werden, wobei ein Geigenbaumeister an Hand von Beispielen aufklärend und vorbildlich wirken kann. Sehr erfreulich ist auch der Vorschlag unseres Reichsfachgruppenleiters, daß der Instrumentenmacher selbst in den Kreisen der Jugend mit seiner Arbeit werben soll. Es muß dann allerdings Vorsorge getroffen werden, daß nicht gerissene Händler oder gar Vertreter der Versandhäuser den Vogel abschießen und gerade das anpreisen, was wir bekämpfen. Eine weitere erfreuliche Mitteilung brachte dasselbe Rundschreiben des RJV. vom 3. Februar, daß Maßnahmen auch gegen den Zettelunfug vorgesehen sind. Ich habe wiederholt eingehende Vorschläge gemacht, welche ich hier nochmals mit der Forderung — Schutz für die Qualitätsarbeit — unterstreichen möchte. Die wirtschaftlichen Schwierigkeiten unserer Streich- und Zupfinstrumentenmacher hat ihre Ursache allein in der Anpreisung von Schundware mit irreführenden und unlauteren Mitteln. Nur an der Quelle kann und muß man dem Übel beikommen. Wo ein Wille ist, ist auch ein Weg. Das Wort „deutsche Wertarbeit" muß auch in unserem Berufe Geltung haben.

Aus den Erfahrungen eines Quartettspielers

Von Karla Höcker, Berlin

Neun Jahre Quartettarbeit, neun Jahre konzertierende Tätigkeit, neun Jahre Korrespondenz mit Musikvereinen und Konzertdirektionen, Rundfunksendern und Komponisten — das gibt einen ganz schönen Überblick! Eine Summe von Eindrücken, Erlebnissen und Erfahrungen, die mit der Zeit ein ziemlich klares Bild der Verhältnisse auf dem Gebiet „Kammermusik" vermittelten.

Einige von den wichtigsten dieser Eindrücke, Erlebnisse und Erfahrungen aus den Jahren 1928—1937 sollen hier berichtet werden. Im Jahre 1924 etwa setzte eine auffallende Welle der Konzertfreudigkeit in Berlin ein. Berühmte Kammermusikvereinigungen hatten volle, oft ausverkaufte Säle, die Veranstaltungen häuften sich, und unter dem Eindruck dieser — leider so trügerischen! — guten Aussichten gingen viele junge Musikstudierende in den nun folgenden Jahren tatkräftig, von schönsten Hoffnungen erfüllt, an die Gründung neuer Streichquartettvereinigungen. Unter ihnen befand sich auch das Bruinier-Quartett. In verhältnismäßig kurzer Zeit, die zu sehr intensiver Arbeit genützt wurde, gelang es, einen wirklich leistungsfähigen Klangkörper aus dem Quartett zu machen. Zu den schönen Aufgaben, die wir vor uns sahen, gehörte auch die liebevolle Betreuung neuer Werke. Aber selbst wem dieser Einsatz für neue Kunst nicht von Herzen kam, war damals — etwa 1929/30 — gezwungen, neue, selten gespielte „interessante" Werke auszuwählen. Es war inzwischen zu einer Überproduktion an Konzerten gekommen, und junge, unbekannte Künstler konnten auf eine Berücksichtigung in der Presse nur rechnen, wenn sie schon durch ihre Spielfolge aus dem üblichen Rahmen heraustraten. Darauf kam es aber an. Das Publikum las diese Presse, ließ sich sein Urteil von ihr vorschreiben und konnte eben nur auf diesem Umwege gewonnen werden. Die Konzerte mußten natürlich größtenteils ausverschenkt werden, denn außer einem kleinen, persönlich interessierten Hörerkreis ging niemand freiwillig in Konzerte, die moderne Werke zu Gehör brachten!

Hier stehen wir bereits vor dem ersten der uns auch in den späteren Jahren immer wieder entgegentretenden Probleme! Woran liegt es, daß das Publikum so wenig Interesse für zeitgenössische Werke zeigt? Und zwar ganz gleich, ob diese Werke wertvoll oder wertlos, ob sie bereits erprobt oder noch unbekannt sind! Es ist eine ganz auffallende Erscheinung. Frühere Jahrhunderte, man kann wohl sagen, bis zu Beethoven, lebten von der Musik ihrer Epoche. Bach, Haydn, Dittersdorf, Mozart schufen „Gebrauchsmusik". Erst mit dem Ende der höfischen Epoche wurde es Sitte, Werke früherer Komponisten hervorzuholen und zu spielen. Doch blieb das Interesse an neuen Werken stets wach, wie uns die Lebensgeschichten Schumanns, Brahms', Wagners beweisen.

Immer wieder konnten wir die Beobachtung machen, daß sich das in den letzten dreißig Jahren erschreckend geändert hat. Selbst die musikverständigen Hörer — fast immer kommen sie aus den Reihen der Dilettanten — lehnen im großen und ganzen moderne Werke ab. Die Grenze für das, was als „modern" empfunden wird, stellt etwa Max Reger dar, der von einigen gerade noch verstanden, von vielen schon als „zu schwer" abgelehnt wird. Selbst das geniale Alterswerk von Verdi, das oft von den Musikvereinen als „Rarität" gewünscht wurde, fand nachher im allgemeinen wohl Bewunderung, aber kein wirkliches Verständnis bei den Hörern. Ähnlich erging es Pfitzner, Schillings, Busoni u. a. Mehr und mehr ist die Entwicklung dahin gegangen, daß der Hörer lediglich „genießen" will. Aufwühlende Erlebnisse, musikalische Probleme lehnt er ab. Zum Teil ist an dieser Entwicklung sicher die Musik der Nachkriegszeit schuld, die die Hörer mit ihren unfruchtbaren Grübeleien und Experimenten abgeschreckt hat. Bei einem großen Teil der Hörer setzte sich damals die Auffassung fest: „Modern ist, wenn's schlecht klingt!" —

Überraschenderweise machten wir nun die Feststellung, daß ganz unvoreingenommene, besonders sehr junge Menschen ein weit günstigeres Publikum für moderne Kunst boten als der durchschnittliche Konzerthörer! Für den unvorgebildeten Menschen ist nämlich alle ernste Musik „schwer". Es ist für ihn durchaus nicht leichter, einem Schubert-Quartett zu folgen, weil sich diese Musik auf einfacheren Harmonien aufbaut als etwa Brahms oder Malipiero. Auch die Schubertschen Modulationen klingen seinem Ohr ungewohnt, er muß sich durch das komplizierte Gefüge eines mittleren oder späten Beethoven genau so mühsam den Weg bahnen wie durch irgendein neueres Werk! So erlebten wir z. B. in einer kleinen norddeutschen Stadt eine große Überraschung, als wir das f-moll-Quartett von Cassadò vor 150 Schülern spielten. Diese größtenteils gänzlich unvorgebildeten Jungen und Mädchen, von denen die wenigsten ein Instrument selbst spielten, waren begeistert! Ähnliches erlebten wir mit modernen Werken vor Arbeitern

des Berliner Ostens. Ist ein solches Stück klar und logisch im Aufbau, zwingend in seiner Sprache, so hat es auch dem unbefangenen Hörer etwas zu sagen. Es ist ja die Sprache seiner Zeit, die er vernimmt, die ihm oft lebendiger klingt als die Sprache einer vergangenen Kulturepoche. So machten wir immer wieder die Erfahrung, daß Mozart und Haydn durchaus nicht unter die „leicht zugänglichen" Komponisten zu rechnen sind.

Ich möchte aber das Beispiel dieser kleinen norddeutschen Stadt — sie heißt Salzwedel und liegt in der Altmark — noch einmal als mustergültig erwähnen! Soweit möglich, werden den dortigen Konzertabenden kurze Morgenkonzerte im Gymnasium angeschlossen, meist mit einleitenden Worten des Musiklehrers oder des vortragenden Künstlers. Uns erschien diese Form musikalischer Unterweisung außerordentlich günstig! Der enge Konnex mit den Ausführenden in der allen vertrauten Aula, die Möglichkeit, die Werke und ihre Komponisten einer gründlichen Betrachtung durch den jeweiligen Musiklehrer zu unterziehen, vielleicht anschließend fortgeschrittenere Schüler leichtere Stücke desselben Komponisten im nächsten Schulkonzert vortragen zu lassen — eine Fülle anregender Möglichkeiten ergeben sich wie von selbst. Eine so zur Kammermusik geführte Jugend wird vielleicht wieder das selbstverständliche lebendige Interesse an der Kunst ihrer Zeitgenossen nehmen, das der letzten Generation durch Überfütterung mit wahllos zusammengestellten Werken verlorengegangen ist.

Damit taucht ein neues Problem auf, das den konzertierenden Künstler naturgemäß dauernd beschäftigt: die Frage der Programmgestaltung! Für den Quartettspieler selbst ist fraglos der „reine" Quartettabend die befriedigendste Betätigung. Wesentlich ist aber, wie sich der Hörer dazu verhält. Und da zeigt sich immer wieder eine gewisse Ermüdung und Abspannung bei derartiger Zusammenstellung. Am besten kann dieser „tote Punkt" für den Hörer durch folgende Gruppierung überwunden werden:

I. modernes Quartett,
II. breitausladender Klassiker, etwa Beethoven op. 59,
III. zum Abschluß kürzeres, leichtfaßliches Stück, etwa Dvořák F-dur, aber auch Mozart C.

Noch günstiger ist aber die Belebung des Programms durch Einschieben einer ganz anderen Klangzusammenstellung (Sonate, Lied) oder durch abschließende Darbietung eines Quintetts, Sextetts. Man darf nicht vergessen, in wie starkem Maße das Quartett als Kunstform einer ganz bestimmten geistigen Haltung entsprang. „Kammermusik" war ja wirklich nur für einen kleinen Kreis musikgewohnter Menschen bestimmt. Und noch zu Beethovens Zeit wurde das Verständnis für diese neuen Werke gemeinsam von Künstler und Dilettant erarbeitet. Der Hörer war nicht nur passiv, sondern auch aktiv daran beteiligt! Noch heute sind die begeistertsten, kritischsten Hörer die selbstmusizierenden Liebhaber. Sie sind es, die noch heute ins Konzert gehen, um bestimmte Werke zu hören — und nicht diesen Dirigenten und jenen Sänger! Aber selbst dies gut vorbereitete Publikum zieht im allgemeinen gemischte Programme vor. Gewisse Standardwerke — Forellenquintett, Klarinettenquintett von Brahms u. a. — erweisen sich auch heute noch als Zugstücke. Und wie sehr die Form des gemischten Programms beim breiteren Publikum Anklang findet, beweist unter anderem ja auch die „Stunde der Musik" mit ihrer vorbildlichen Zusammenstellung alter und neuer Werke.

Bis zu einem gewissen Grade läßt es sich also nicht umgehen, diese Wünsche der Hörer zu berücksichtigen.

Vielleicht ließen sich aber doch Wege finden, um auch das Interesse für die zeitgenössische Produktion wieder zu wecken! Vielleicht könnte man durch systematische Rundfragen auf den Konzertzetteln eine gewisse „Mitarbeit" der Hörer erzielen. Diese Zettel würden am Schluß des Konzertes gesammelt oder in einen bereitgehaltenen Kasten am Ausgang geworfen. Schon nach zehn oder zwanzig Veranstaltungen hätte man gewiß ein interessantes Bild der Hörerwünsche! Außerdem würde der Konzertbesucher, der seine „Wünsche" bei einem der nächsten Konzerte verwirklicht sieht, darin einen Anreiz zum Wiederhingehen finden. In viel stärkerem Maße müßte dem Hörer auch klargemacht werden, daß die Art seiner Stellungnahme kulturpolitisch wichtig ist, daß er zum großen Teil die künstlerische Weiterentwicklung in Deutschland in der Hand hat! Gerade in unserer Zeit, die von der Kritik zur Kunstbetrachtung übergegangen ist, kann der Konzerthörer formend, bildend in den Prozeß des künstlerischen Fortschritts eingreifen. Wesentlich für die Stellungnahme des Publikums scheint mir da aber auch die Form der Ankündigung. Theater und Film bedienen sich in weitestem Maße der zur Verfügung stehenden Möglichkeiten der Propaganda. Nur in der Musik herrschen in dieser Beziehung veraltete Vorurteile! Propaganda für das Gute ist nicht nur berechtigt, sie ist notwendig! Wird ein neues Theaterstück, ein neuer Film aufgeführt, so sind die Zeitungen tagelang davon erfüllt. Ein neues Streichquartett, eine sinfonische Erstaufführung, eine selten gespielte Sonate erhalten günstigstenfalls eine kurze Vornotiz. Auch hier ließe sich die Anteilnahme des

Publikums durch entsprechende Hinweise in viel lebendigerer Weise wecken.

Bilder der Komponisten, Lebensbeschreibungen (ähnlich wie sie dankenswerterweise jetzt schon in einigen Rundfunkblättern und auch in mancher Tageszeitung erscheinen), kurze, klar und packend gehaltene Einführungen in Stil und Form der neuen Werke könnten den Hörer vorbereiten und aufmerksam machen.

Auch ausführlichere Programme, etwa in der Art, wie die „Philharmonischen Blätter" sie seit Jahren pflegen, könnten unterstützend und anregend wirken. Des gleichen Mittels bedienen sich Oper und Theater schon seit langem! Die verhältnismäßig geringen Mehrkosten eines solchen Programms würde der Hörer sicherlich gern bezahlen, wenn er aufklärende Einzelheiten über die Werke, ihre Komponisten, die angewandten Instrumente u. ä. darin fände. Vielleicht wäre es auch möglich, Voraufführungen zu ermäßigten Preisen zu veranstalten, so daß Gelegenheit gegeben wäre, neue Werke mehrmals hintereinander zu hören.

Einen sehr wesentlichen Faktor zur Belebung gerade der Kammermusikkonzerte bilden natürlich die Austauschkonzerte, wie sie ja mit Italien, England, Frankreich, Polen u. a. Ländern schon lange üblich sind. Das Interesse für ausländische Kunst, sofern sie wirklich aus dem Volkstum heraus entstand, ist in allen Kreisen gleich aufrichtig und stark. Neben die Anregung, die solche Veranstaltungen dem Hörer bringen, tritt noch der geistige Austausch der Spielenden und Schaffenden untereinander.

Zum Schluß möchte ich noch eine Beobachtung mitteilen, die sich uns wiederholt in unzähligen Provinzkonzerten aufdrängte. In kleineren und kleinsten Städten, die kein eigenes Orchester haben, bilden die sechs oder acht Abende der NS.-Kulturgemeinde die hauptsächlichste musikalische Anregung des Winters. Der Wunsch der Hörer geht dann meist begreiflicherweise dahin, nicht ausschließlich Streichquartette in einem Kammermusikabend zu hören. Sehr häufig ist aber in diesen Orten kein befriedigender Flügel vorhanden, der ja die Voraussetzung für die Darbietung eines der schönen Quintette wäre. Eine glückliche Lösung ist in solchen Fällen gewiß, das Klarinettenquintett von Brahms zu spielen, das von Mozart oder auch eines der schönen Flötenquartette dieses Meisters. Sehr häufig wird aber der Wunsch ausgesprochen, den Mittelteil des Konzertes durch Gesang bestreiten zu lassen. Da ergibt sich dann wieder die leidige Schwierigkeit mit dem Flügel, zu dem sich noch eine weitere gesellt: nämlich Honorar und Reisekosten für den Begleiter!

Warum gibt es so wenig Lieder oder zusammengefaßte Zyklen für Gesang mit Quartettbegleitung? Die vorhandenen Werke — die sich übrigens an den Fingern einer Hand herzählen lassen — beweisen, daß Stimme und Streichinstrumente sich wundervoll ergänzen und durchdringen können. Die klanglichen Möglichkeiten, die diese Zusammenstellung bietet, sind noch keineswegs zur vollen Entfaltung gekommen! Und gleichzeitig würde sich dadurch eine Erweiterung des Quartettrepertoires ergeben, die sicherlich von vielen Spielern und Hörern dankbar begrüßt würde. Auch die Verbindung des Quartetts mit einem Blasinstrument ist noch viel zu wenig ausgenützt worden. Vielleicht gelingt es diesen Zeilen, diesem oder jenem Komponisten eine Anregung zu geben!

Neunjähriges Planen und Nachdenken und unermüdliche Quartettarbeit haben mehr und mehr die Erkenntnis heranreifen lassen, welch ein wundervolles Gebiet der Musik da noch der Pflege durch weitere Volkskreise harrt. Knapp zweihundert Jahre lebt diese Kunst erst. Unmöglich, daß der jetzige Zustand schon einen Abschluß, ein Ende bedeutet! Aber nur aus der lebendigen Beziehung zwischen den Schaffenden, den Ausführenden und den Hörern kann eine wirklich fruchtbare und zukunftweisende Weiterentwicklung dieser herrlichen Kunst erwachsen. —

Das Wiener Musikleben im Neuaufbau

Von Alfred Orel, Wien

Das überwältigende Erleben der glückhaften Wirklichkeit, die vor wenigen Wochen noch ein ferner Wunschtraum schmerzlichsten Sehnens schien, hat auch das Bild des Wiener Musiklebens von Grund auf geändert. Mußte doch jenes Kulturgebiet, das für das geistige Leben Wiens geradezu kennzeichnend war, fast möchte ich sagen vor allem betroffen werden. Dem Außenstehenden mag es merkwürdig erscheinen, aber es war tatsächlich schwer festzustellen, welches Kunstgebiet in Wien wohl am stärksten von Juden beherrscht, auf welchem Gebiet jegliche Regung nationalen Bewußtseins am brutalsten niedergezwungen gewesen sei, und man konnte Maler, Bildhauer, Dichter oder Musiker fragen, überall herrschte dasselbe Bewußtsein: die Fesseln wurden immer enger, immer unerträglicher, während eine Horde jüdischer Parasiten sich im alten

Ruhm Wiens als Kulturstadt sonnte und daran war, den fruchtbaren Boden unserer Heimat in einen schmutzigen Pfuhl zu verwandeln, in dem sie sich behaglich grunzend wälzen konnte. Je freier sich die deutsche Kunst jenseits der Grenzen des „unabhängigen" Österreich entfaltete, desto trauriger wurde die Lage hier, da der Hauptstrom der „Semigranten" — ein echt Wiener Wortwitz —, soweit nicht Pariser oder Londoner „Beziehungen" seine Richtung bestimmten, Wien überflutete. Minister Dr. Goebbels kennzeichnete beim Empfang der Kunstschaffenden in Wien die Lage überaus treffend mit den Worten: „Wo ist denn hier noch die bodenständige Kunst?"

„Nun aber kam Johannistag!" Man muß diese ersten Wochen im Amt des Landeskulturleiters Hermann Stuppäck miterlebt haben, man muß das Getriebe gesehen haben, das im Zimmer des Musikreferenten Pg. Robert Ernst herrscht, um zu erkennen, wie es kaum ein Winkelchen gab, aus dem der Besen nicht Schmutz und Unrat entfernen mußte. Entsprechend den Weisungen des Beauftragten des Führers für die Volksabstimmung konnten bis zum Wahltag alle Bestellungen nur kommissarisch erfolgen, mußten alle Maßnahmen nur vorläufig sein und auf das unbedingt Notwendige beschränkt werden; aber schon da gab es Arbeit in Hülle und Fülle.

An Organisationen mußten die AKM. (Gesellschaft der Autoren, Verleger und Komponisten, die österreichische Stagma), die Musiklehrerschaft, der Komponistenbund, die Kapellmeisterunion, die Gewerkschaft der Musiker, der Ring der Bühnenkünstler u. a. in neue Verwaltung übernommen werden; die beiden großen Wiener Musikverlage, Universal-Edition und Bühnenverlag J. Weinberger, mußten kommissarische Leiter erhalten, und ihre Überführung in die neue Zeit wird noch einige Zeit in Anspruch nehmen, da es ja gilt, diese Unternehmen keineswegs zu liquidieren, sondern als wirtschaftliches Aktivum zu erhalten und zum kulturellen auszugestalten.

Zahlreich sind die größeren und kleineren privaten Musikschulen, die sich in jüdischen Händen befanden. Sie alle müssen betreut werden. Bezeichnend ist, daß z. B. am „Neuen Wiener Konservatorium" des bisherigen Musikkritikers der Neuen Freien Presse, Prof. Dr. Josef Reitler, nicht weniger als 70 v. H. der Lehrkräfte Juden waren. Auch die Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst kam kommissarisch in neue Hände, und von ihrer Neuorganisation als umfassender führender Musik- und Theaterschule Österreichs wird eine Neugestaltung des gesamten Musikunterrichts- und Erziehungswesens im Lande ihren Ausgang nehmen müssen. Auch hier sind — abgesehen vom erweiterten Neuaufbau mit Ausbildungsschule (Akademie), Hochschule und Abteilung für Schulmusik und Musikerziehung — weitgehende personelle Veränderungen aus rassischen und Gesinnungsgründen notwendig. Gilt es doch, das Institut im nationalsozialistischen Sinn umzugestalten, es aus einer Musiklehranstalt zu einer Erziehungsanstalt für deutsche Menschen zu machen, die auf einem der höchsten Kulturgebiete am Aufstieg unseres Volkes als Mitglieder der großen Gemeinschaft mitzuarbeiten berufen sind. Überdies aber muß die Wiener Staatsakademie entsprechend ihrer Stellung als östlichste Hochschule des Reiches ganz besondere Aufgaben unserem Volke gegenüber — dem Worte des Führers gemäß, daß die Ostmark das älteste und jüngste Bollwerk des Deutschtums zu sein habe — als Kulturträger nach Osten hin erfüllen. Nun wird es auch endlich Zeit sein, radikal mit dem herrschenden Unfug unqualifizierter Privatmusiklehrer aufzuräumen, deren unkontrollierbare Tätigkeit in weitem Maße ärgste Sünde am Volk ist. Einen überaus wichtigen Grundsatz für den Neuaufbau der Staatsakademie wird wieder das Wort Dr. Goebbels bieten: „Die Kunst muß wieder zum Volke kommen, damit das Volk wieder zur Kunst kommt."

Von den Kunstinstituten des öffentlichen Konzertlebens erfuhr die schon seit längerer Zeit geplante Neubesetzung des Generalsekretärpostens der Konzerthausgesellschaft in der Bestellung Dr. A. C. Hochstetters eine Beschleunigung. Eine völlige Umgestaltung hinsichtlich der führenden Personen erfuhr die Gesellschaft der Musikfreunde, an deren Spitze kommissarisch Prof. Franz Schütz trat, dem als Generalsekretär Dr. Fritz Joder zur Seite steht. Die Büros dieser beiden Gesellschaften bilden nun auch die Konzertagenturen Wiens, da fast alle übrigen irgendwie bedeutenden Unternehmungen dieser Art in jüdischen Händen waren. Die Leitung des Vereins „Wiener Philharmoniker", der autonomen Vereinigung der Mitglieder des Staatsopernorchesters, die ihre eigenen „philharmonischen Konzerte" veranstaltet, ging an Wilhelm Jerger über, die „Symphoniker", das zweite Wiener Konzertorchester, verwaltet nun Dr. Ernst Geutebrück.

An der Staatsoper ist Dr. Kerber als Direktor verblieben, doch sind sowohl der „künstlerische Berater" Bruno Walter (Schlesinger) als auch die Kapellmeister Josef Krips und Carl Alwin (Pinkus) entfernt. Als künstlerischer Leiter wird voraussichtlich Hans Knappertsbusch an die Spitze des Instituts treten, als Gastdirigent für den Rest der heurigen Spielzeit wurde Dr. Robert Kolisko verpflichtet, der auch vorläufig die Nachfolge Krips' an der Staatsakademie übernommen hat

und dort eine Aufführung von R. Strauß' „Ariadne auf Naxos" vorbereitet. Auch Leopold Reichwein konnte man wieder am Dirigentenpult der Staatsoper begrüßen. Die bei dem früheren Regime selbstverständliche, ganz unglaubliche Verjudung des Solistenkörpers der Staatsoper bedingt auch hier einen fast völligen Neuaufbau des Ensembles. Daß nunmehr unsere bisher getarnten und unter schwierigsten Verhältnissen wirkenden nationalen Kunstkörper, wie z. B. die Wiener akademische Mozart-Gemeinde, insbesondere aber das Tonkünstlerorchester, in ganz besonderem Maße als Kulturträger im Wiener Musikleben in den Vordergrund treten werden, ist selbstverständlich. Um Abschließendes berichten zu können, ist die Zeitspanne seit der Befreiung wohl noch zu kurz. Vieles ist noch im Fluß. Eines aber ist sicher: Die Kräfte der „paar Unentwegten und Unbelehrbaren" sind unermüdlich am Werk und zeigen sich stark genug, um das Musikleben Wiens von Grund auf umzugestalten und geradezu auf diesem Gebiet das Wort des Führers wahrzumachen, auf das wir alle hier stolz sind: Österreich ist ein reiches Land!

Erich Sehlbachs heitere Oper „Signor Caraffa"

Uraufführung in Duisburg

Der in Essen an den Folkwangschulen wirkende Erich Sehlbach hat sich mit seinen beiden ernsten Opern „Die Stadt" und „Galilei" den Ruf eines konsequent seinen Weg verfolgenden Opernkomponisten erworben. Die besonderen Merkmale seines Schaffens liegen in der konzessionslosen Haltung und Gesinnung seiner Versuche, die dramatische Form der Oper aus der musikalischen Form zu erneuern. Um allen billigen Wirkungen der Opernkonvention aus dem Wege zu gehen, hat er sich seine Textbücher selbst geschrieben und dabei mit einer fast spartanischen Zucht alles Psychologisierende und Illustrative ausgeschaltet. Seine Textbücher sind knappe dramaturgische Skizzen, die dem Musiker die Ausfüllung vorbehalten.

Für sein neues Werk, die heitere Oper „Signor Caraffa", schuf er sich ebenfalls sein Textbuch selbst. Er entnahm den Stoff dem ergötzlichen Roman des Thomaskantors Johann Kuhnau, dem 1700 erschienenen „Musicalischen Quack-Salber", der sich im Kern gegen die Unsitte seiner Zeit richtete, welsche Musik und welsche Musiker höher zu achten als deutsche. Erich Sehlbach hat die Geschichte von dem Schwindler Peter Theueraffe, der sich als Signor Pietro Caraffa in einer deutschen Kleinstadt als „illustrissimo maestro incomparabile di musica" feiern lassen will, um sich einen guten Tag zu machen, auf wenige Hauptzüge beschränkt. Eher als es für die dramatische Spannung gut ist, wird Caraffa von dem braven Kantor Specht, seinem Schüler Christobald und seiner Tochter durchschaut, so daß der Hauptakzent der dreiaktigen Oper auf der Entlarvung des Schwindlers liegt. Damit hat sich Sehlbach als Textverfasser um die schöne Möglichkeit gebracht, außer dem Titel-„Helden" für seine Schwindelei auch die Düpierten für ihre leichtfertige Verehrung alles Fremdländischen stärker büßen zu lassen. Er hat als Dramatiker nicht den Mut gehabt, seine Figuren wirklich in Gefahr kommen zu lassen; nur durch die Gefahr hätte die Lektion, die ihnen Caraffas Entlarvung erteilen sollte, wirksam werden können, denn nicht Caraffas Blamage, sondern die Blamage der deutschen Kleinstädter mußte das Motiv dieser Oper sein, wenn sie den tieferen Sinn eines „ridendo corrigo mores" erfüllen sollte.

Für den Musiker Sehlbach ist die Aufgabe jedoch lohnend gewesen. Sein gediegenes handwerkliches Können und die sachliche Sauberkeit seiner Schreibweise haben durch sie einen begrüßenswerten Zuwachs an Wärme und Leichtigkeit bekommen. Die musikalischen Formen sind ihm behende aus der Feder geflossen, und die behagliche Freude, Frau Musica mit Duetten und Terzetten, einer reizenden Trioserenade und gar einer regelrechten Finalfuge ein Loblied zu singen, ist so ergötzlich, daß sie die dramaturgischen Mängel des Textbuches weniger fühlbar macht. Der nicht ganz abendfüllende Dreiakter dürfte deshalb auch an anderen Bühnen seine freundliche Wirkung nicht verfehlen (Klavierauszug: B. Schott's Söhne).

Die Duisburger Oper bereitete dem Werk eine ausgezeichnete Wiedergabe. Werner Jacob lieferte die geschmackvolle Inszenierung, die Josef Fenneker mit einem stilvoll gemalten Prospektbild der barocken Kleinstadt wirkungsvoll rahmte. Eine prächtig aufgeblasene, innerlich leere Vir-

tuosentype war Paul Erthals Caraffa, amüsant mit seinen aufgeklebten Kavaliersmanieren, lächerlich in seiner argen musikalischen Bedrängnis als verhindertes Genie. Rudolf Feichtmayr, der würdige Kantor Specht, und Jochen Trojan-Regar (Christobald) vertraten mit sicherer Musikalität die ehrenwerte deutsche Musikerzunft. Lilly Krayer hatte mit der Tochter Amalie eine dankbare Partie gefunden, ihren anmutig-frischen Sopran und ihre reizende Spielbegabung einzusetzen. Eine groteske Buffofigur machte Toni Müller aus dem eitlen Gastgeber Caraffas, Dr. Bum. Für den herzlichen Schlußbeifall konnte sich auch Erich Sehlbach mehrfach bedanken.

Zur Ergänzung des Abends brachte die Tanzgruppe der Duisburger Oper Wagner-Régenys Ballett „Der zerbrochene Krug" zur Erstaufführung. Das in Berlin mit starkem Erfolg uraufgeführte Werk setzte sich auch in Duisburg dank seiner gesetzvollen Tanzhandlung (Lizzie Maudrick) und der formkräftigen Musik erfolgreich durch. Für die Choreographie und Einstudierung war Günther Heß (Staatsoper Berlin) gewonnen, der sich aus der Duisburger Tanzgruppe ein sicheres Instrument zur Verwirklichung seiner anspruchsvollen Ideen schuf. Als Solotänzer stand ihm hierzu in Rolf Jahnke ein mit seiner Aufgabe bereits vertrauter Tänzer zur Verfügung, dessen Leistung sich die Duisburger Mitglieder begabt anschließen konnten. Wagner-Régeny wurde von herzlichem Beifall auf die Bühne gerufen.

Die musikalische Leitung des Abends lag in Händen von Operndirektor Wilhelm Schleuning, der sich mit seinen hochwertigen Dirigenteneigenschaften restlos in den Dienst der beiden Werke stellt und als wichtigster Helfer zum Erfolg entsprechend in den Beifall eingeschlossen wurde.

Kurt Heifer.

* Musikalisches Schrifttum *

Die Besprechungen von neuem Musikschrifttum werden jetzt im Einvernehmen mit der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums veröffentlicht.

Hans Brückner: Judentum und Musik mit dem Abc jüdischer und nichtarischer Musikbeflissener. Begründet von H. Brückner und C. M. Rock. 3. Auflage, bearbeitet und erweitert. Hans-Brückner-Verlag, München 1938. Gebunden 4,80 RM.

Gegenüber der 1. Auflage ist ein ganz neues Buch aus Brückners Juden-Abc geworden. Die großzügige und gefährliche Handhabung von ehemals ist peinlichster Gewissenhaftigkeit gewichen. Das Buch enthält keine grundsätzlichen Ausführungen zum Thema Judentum und Musik mehr (hierfür sind die Vorarbeiten noch nicht ausreichend geleistet), sondern es beschränkt sich auf die lexikalische Aufzählung der auf dem Gebiet der Musik tätigen Juden und Mischlinge. Jeder aufgenommene Name ist durch Hinweise auf Nachschlagewerke arischer und jüdischer Herkunft belegt, und außerdem ist ein Teil der strittigen Fälle bereits von einer amtlichen Stelle überprüft worden. Trotz der knappen Fassung der Angaben über Herkunft und Tätigkeit umfaßt das Verzeichnis schon 300 Seiten. So sind mit der vorliegenden Fassung nicht nur alle früheren Einwände gegen Brückners Arbeit überwunden, sondern sein Buch muß als das unentbehrliche Hilfsmittel für jeden bezeichnet werden, der mit Musik beruflich oder aus Neigung zu tun hat. Ohne dieses Nachschlagewerk wäre die unerläßliche Trennung des Nichtarischen von der deutschen Kultur kaum folgerichtig durchzuführen, weil niemand die Tausende von Einzelfällen genau genug kennen kann.

Die Liste ist noch nicht vollständig, aber der Herausgeber arbeitet systematisch weiter an der Erfassung der noch fehlenden Namen. Besonders die im Ausland lebenden Musikjuden fehlen noch zu einem beträchtlichen Teil. Außerdem stimmen viele der Anschriften der aufgeführten Juden nicht. Wer sich die Mühe des genauen Lesens macht, wird über manchen Namen erstaunt sein, dessen Träger man bis auf den heutigen Tag für arisch gehalten hat. Brückners Buch zählt zum eisernen Bestand der Schulungsliteratur.

Herbert Gerigk.

Karl Leimer (Gieseking): Rhythmik, Dynamik, Pedal und andere Probleme des Klavierspiels nach Leimer-Gieseking. Verlag B. Schott's Söhne, Mainz 1938, 69 S.

Dieser Band ist als Ergänzung zu dem bereits in hoher Auflage erschienenen Buch „Modernes Klavierspiel" der beiden Verfasser gedacht. Das erste Werk diente eigentlich nur der Ausbildung

zum Konzertpianisten. Nunmehr hat Karl Leimer seinen ganzen Erfahrungsstoff zusammengetragen, um den Unterricht an den elementaren Erscheinungen anzusetzen. Rhythmik, Dynamik, die Anschlagsarten, Phrasierung und Pedalgebrauch stehen im Mittelpunkt. Der Wert des Buchs liegt nicht so sehr in der systematischen Darstellungsform als in dem großen Reichtum der Einfälle, Ratschläge und Winke. — Die Übungen zum gedächtnismäßigen Beherrschen einzelner Takte sehen mitunter von dem ganzheitlichen Zusammenhang des Tongeschehens ab, die einzelnen Takte sind aus den umgebenden Ausdruckselementen herausgeschnitten und sollen in beliebiger Reihenfolge wiedergegeben werden — nur dem oberflächlichen Betrachter könnte diese Methode mechanisch erscheinen, in Wirklichkeit ist damit unserer geistigen Organisation bestens Rechnung getragen, die immer im Anfangsstadium des Erkennens analytisch verfährt. Mit unerbittlicher Schärfe sucht Leimer die Sinne des Schülers für Exaktheit und Durchsichtigkeit der Stimmbehandlung, Konstanz des Metrums und klarste geometrische Taktzerlegung zu wecken, „temperamentvolle" Steigerungen müssen einem rationalen Gliederungsprinzip weichen. Diese klar abgezirkelte Spielart findet ihren Ausdruck in Leimers „Rollungstechnik" mit dem einfachen und gemischten Seitenschlag, bei der auf günstigsten Ausgleich der verschiedenen Muskelapparate der Hand geachtet wird. Die Vorschläge zum Oktavparallelspiel (Seite 43 ff.) seien besonders hervorgehoben, ebenso die umfängliche Darstellung des Pedalgebrauchs zur Erzeugung besonderer Klangmassen, zur Tonverbindung oder zur Belichtung einzelner Töne. Die frühen Klavierwerke Schumanns, auf die Bezug genommen wird, stellen ja hierin oft Probleme, die den instrumentaltechnischen Bereich sprengen. — Karl Leimers Unterrichtswerk ist eine wertvolle Bereicherung unseres klavierpädagogischen Schrifttums.

Wolfgang Boetticher.

Roland Tenschert: Christoph Willibald Gluck. Bibliographisches Institut, Leipzig 1938. 40 S. Text, 40 S. Bilder.

In der bei „Meyers Bild-Bändchen" gebotenen Kürze erzählt Dr. Roland Tenschert die Lebensschicksale des großen Erneuerers der Opernform: Gluck. Bei dem Umfang seines Schaffens bleibt es demgemäß oft eine bloße Aneinanderreihung von Titeln und Namen. Die Bedeutung des Meisters geht mehr aus den zahlreichen (wenn auch durch das Kleinformat in der Wirkung behinderten) Bildern hervor, die mit großem Geschick ausgewählt sind.

Gerigk.

J.-G. Prod'homme: Les Sonates de Beethoven. Paris, Librairie Delagrave.

Mit dieser Arbeit legt Prod'homme die seit langem geplante Bereicherung seines Beethoven-Schrifttums vor. Seine Sonatenanalysen sind ein treffliches Gegenstück von französischer Seite zu dem gleichen Werke Nagels auf deutscher Seite. Es würde schwer fallen, die beiden Werke wertmäßig miteinander zu vergleichen, da der Romane von ganz anderen Voraussetzungen an das Sonatenwerk Beethovens herantritt als der Germane. Nach der romantischen Entstellung des Beethoven-Bildes, an der vor allem doch Deutschland teilhatte, wirkt die sachliche und rein beschreibende Darstellung Prod'hommes durchaus sympathisch. Neben der sorgfältigen biographischen und bibliographischen Verarbeitung des Stoffes ist besonders die starke Heranziehung des Beethovenschen Skizzenmaterials zu begrüßen, die diese Sonatendarstellung aus fast der ganzen Beethoven-Literatur der Gegenwart heraushebt. Die jeder Sonate beigegebene Beschreibung geht allerdings kaum über eine Aufzählung der äußeren musikalischen Vorgänge hinaus.

Werner Korte.

Hans-Heinz Dräger: Die Entwicklung des Streichbogens und seine Anwendung in Europa. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1937. 86 Seiten.

Die vorliegende Berliner Dissertation ist eine mit größter Sorgfalt auf breitester Grundlage durchgeführte Untersuchung, die wichtige neue Erkenntnisse über die Spielpraxis bei den Streichinstrumenten bietet. Instruktive Abbildungen lassen die Beschaffenheit und die Handhabung des Streichbogens von der Frühzeit bis zum Ende des 17. Jahrhunderts erkennen, also bis zu dem Zeitpunkt, an dem sich die heutige Bogenform herausbildet. Wesentlich ist die Einsicht, daß bis zu dieser Zeit andere Formen und eine andere Handhabung auch ein eigenes Klangbild ergaben.

Gerigk.

Neue Noten

Neue Blasmusik

Es ist dringend erforderlich, daß mit der Zeit die Unterhaltungsprogramme unserer Blaskapellen ein anderes Gesicht bekommen. Gerade in dieser Zeit des Aufbaues unzähliger neuer Blaskapellen für die Wehrmacht sollten die Musikleiter darauf bedacht sein, von dem Alten nur das beizubehalten, was von bleibendem Wert ist. Natürlich muß jetzt auch die lebende Komponistengeneration für besseren und wertvolleren Ersatz sorgen. Für Blasorchester zu schreiben, ist gar nicht so einfach, die Gesetze des Blasorchesters wollen genau gekannt sein, und die allerwenigsten „seriösen" Komponisten wissen leider damit Bescheid. Man kann dies auch nicht aus Büchern lernen, nicht einmal vom ausgiebigen Hören, sondern hier kann nur der Mann der Praxis, der erfahrene Kapellenleiter, die richtige Anleitung geben: Je einfacher der harmonische Satz, um so schöner klingt er, je kontrapunktischer der Satz, um so größer die Gefahr eines zusammenhaltlosen Klanges, je solistischer besetzt, um so eher ein unsauberes Spiel; je chorischer besetzt, um so weicher der Klang. Mancher Komponist ist enttäuscht, wenn er sein erstes Stück für Blasorchester hört. — Es ist also dringend nötig, daß den jungen Komponisten auf der Musikhochschule ein guter Satz für Blasorchester beigebracht wird. Bisher schien dies gar nicht nötig zu sein!

Der Verlag Kistner & Siegel, Leipzig, hat es lobenswerterweise unternommen, in einer Reihe namens „Platzmusik" unter Leitung von Dr. Lott neue Musiken für Blasorchester für die Besetzung etwa unserer Infanteriekapellen (aber auch für kleinere Besetzung möglich) herauszugeben. Zwei namhafte Komponisten eröffnen diese Reihe mit je zwei Werken: Hermann Grabner mit einer „Burgmusik" op. 44 und den „Firlefei-Variationen" op. 46, Dauer etwa je 8 Minuten. Die Tonsprache Grabners ist in diesen Stücken herbe und jeder romantischen Klangschwelgerei abgewandt. Mit Recht betrachtet er die volkstümliche Melodie als die Grundlage einer gesunden neuen Blasmusik. Es ist auch so: Was sich gut singen läßt, klingt geblasen auch gut! Diese Werke sind gute, gesunde Volksmusik und eignen sich besonders für eine Feiergestaltung mit Spiel und Tanz. Paul Höffer sucht in seiner „Fliegermusik" und seiner „Musik zu einem Volksdrama" nach einer gegenwartsnahen Bläserbesetzung. Er bezweifelt — wie im Vorwort zu lesen ist —, daß die heute übliche Besetzung, die zu stark das Sinfonieorchester kopieren will, überhaupt noch eine Zukunft hat. So weicht der Stil dieser Blasorchestermusik erheblich von der bisher üblichen ab. Besonders die „Fliegermusik" ist ein interessantes Stück, das für entsprechendes Programm von Wirkung sein dürfte.

Neue Orchestermusik für Volkskonzerte

Gerade an den einfachsten Dingen ist am besten der Könner von dem Nichtskönner zu unterscheiden. Mozart in überlegener Meisterschaft hat sich sicher nie wohler gefühlt als bei der Komposition seiner „Deutschen Tänze". Unsere Zeit nähert sich wieder diesem Mozartischen, musikantischen Schaffensideal. Auch anerkannte Musiker unserer Zeit haben besonderen Spaß daran, einmal den ganzen Ballast von Hemmungen jeglicher Art abzuschütteln und eine Musik in größtmöglicher Einfachheit zu gestalten. Eher als bei jeder „komplizierten" Kunst kann man hier den künstlerischen Kern in seiner ethischen Reinheit und das Verantwortungsbewußtsein des Schaffenden erkennen.

Wenn Herrmann Grabner in seinem Opus 43 (Verlag Kistner & Siegel) (2faches Holz, 2 Trpt., 2 Hrn., 2 Pos., Str.; Dauer 8 Min.) pfälzische, schwäbische und märkische Bauerntänze verarbeitet und zu einer Suite „Sinfonische Tänze" zusammenstellt, so ist eigentlich nur gegen den Titel etwas einzuwenden. Unter „sinfonischer" Musik verstehen wir heute noch eine gewisse Konzertsaalmusik, eine Musik für die Hautevolée. Wir wollen aber hoffen, daß der Begriff „sinfonisch" einmal durch unsere Volksmusik einen neuen Sinn erfährt. — Grabners Tänze zeichnen sich aus durch die Einfachheit der Reife und durch ihre leichte Spielbarkeit. Bei unseren durch Proben und andere Dienste überlasteten Orchestern ist es von nicht zu unterschätzendem praktischen Wert, wenn ein Werk ohne viel Probenarbeit aufführbar ist. Gerade hieran erkennt man den Könner.

Ähnlich sind die „Oberhessischen Bauerntänze" Ottmar Gersters (Verlag Schott's Söhne, Mainz) für kleines Orchester (Dauer 12 Min.). Einfacher als hier geht's nicht, und trotzdem ist

hier Witz, Humor und Laune. Solche lebendige Volksmusik kann auch den Musikern Spaß machen.

Für die Volkskonzerte in herkömmlichem Sinne ist die „Kleine Festmusik" von Werner Trenkner, op. 29 (Verlag Ries & Erler, Berlin. Bes.: 2faches Holz, 2 Hrn., 2 Trpt., 3 Pos., Schlagz., Harfe, Streicher), geschrieben. Es ist eine frische, im Mittelteil romantisch-melodiöse, gutklingende Musik.

Neue Kantatenmusik

In einem Artikel „Neue Feierkantaten" (Dezemberheft 1937 der „Musik") haben wir über das grundsätzliche zu dem Kantatenschaffen unserer heutigen an Kantaten reichen Zeit gesprochen. Zu einer feststehenden Form der Kantate sind wir noch nicht gekommen. Die Formen zeigen sich in den verschiedensten Abwandlungen.

Für den Muttertag besonders ist die Kantate „Die Ewigen Mütter" von Gerh. F. Wehle, op. 59, geeignet. (Selbstverlag des Komponisten.) Sie ist ausführbar für gemischten Chor a cappella, Baritonsolo mit Orchester oder Streichquintett und Klavier oder Klavier allein. Durch Aneinanderreihen von Gedichten verschiedener Lyriker erfährt das Problem „Mutter und Sohn" seinen kantatenmäßigen Ausdruck. Ihren Zusammenschluß erhalten diese Gedichte durch eine Reihe schöner romantischer Leitmotive.

Für den Heldengedenktag schrieb Hermann Erdlen ein „Deutsches Helden-Requiem" nach Worten von Alfred Thieme für Altsolo, Chor und Orchester. (Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.) Es ist sowohl für gemischten Chor als auch für Männerchor erschienen. Das Stück ist leicht ausführbar und in seiner romantischen Tonsprache wirkungsvoll.

Derselbe Verlag hat auch eine Kantate auf Gedichte von Goethe „Darum ist die Welt so groß!" von Bruno Stürmer, Werk 98, für gemischten Chor, Bariton- (oder Alt-) Solo und Klavier herausgegeben. Auch diese Kantate zeichnet sich durch einen leicht singbaren, klingenden Chorsatz aus.

Eine Solokantate für Baß und Kammerorchester „Natur — Liebe — Tod" von Werner Egk (Schott's Söhne, Mainz) wurde zur 200-Jahrfeier der Georg-August-Universität in Göttingen komponiert. (Orchester: 2faches Holz ohne Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Streicher.) Diese Musik nach Gedichten von Hölty zeugt von höchster Kultur. Aus starker Klangbegabung heraus schafft Egk in der nur ihm eigenen Handschrift, die von jedermann verstanden und mitgefühlt werden kann, ein feinsinnig empfundenes und hochkünstlerisches Werk. Es erweist sich auch hier wieder, daß die Stärke dieses Komponisten auf dem Gebiete des Harmonischen und der Klangfarbigkeit zu suchen ist. Die Delikatesse der Harmonik ist für deutsche Musik fast ungewohnt. Westisches Empfinden scheint diese Musik nicht zu ihren Ungunsten beeinflußt zu haben. Die gut singbare Melodik enthält wieder starke Anklänge an die bayrische Volksmusik. Der zweite Satz ist ein Kabinettstück an Klangkultur.

Von demselben Komponisten stammt eine kurze Hymne „Mein Vaterland" nach Worten von Klopstock für einstimmigen Chor und Orchester (Besetzung: 2faches Holz, 4 Hrn., 3 Trpt., 3 Pos., Tuba, Pauken und Streicher. Verlag Schott's Söhne). Auch in diesem Werk wird wieder die „Zaubergeigen"-Harmonik wirkungsvoll und pompös angewendet. Zum Massengesang ist diese Hymne jedoch nicht geeignet, da ihre Melodie für ungeschulte Menschen nicht leicht ist.

Heinrich Spitta gibt eine neue Kantate „Land, mein Land", Werk 40, nach Worten von Karl Bröger für Chor, Gemeinschaftsgesang, Bariton und Orchester (Flöte, Oboe, Trompete und Streicher) bei Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel, heraus. Spittas charaktervoller Stil birgt nur eine Gefahr in sich, nämlich die der akademischen Trockenheit. Am hübschesten und natürlichsten wirken immer die volksmelodischen Stellen. Als ernsthaftem, strebendem Künstler dürfte gerade in dieser Richtung noch etwas von ihm zu erwarten sein.

Zwei Streichermusiken aus der Kantate „Sonnenwende" desselben Komponisten sind von dem Verlag gesondert herausgegeben worden.

Der Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, gibt eine Kantate von Eberhard Wenzel nach Gedichten von Hermann Claudius für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester heraus (Orchester: 2faches Holz, 2 Hrn., 2 Trpt., 3 Pos., Pauken, Streicher, Dauer 30 Min.), eine gekonnte Arbeit, die auch von guter klanglicher Wirkung ist.

Hans Uldall.

Edgar Rabsch: Den Müttern. Kleine Kantate für Jugendchor und Instrumente. Henry Litolff's Verlag in Braunschweig. Notenbeilage der „Völkischen Musikerziehung".
Es hat bisher an einer schlichten und wertvollen Musik zum Muttertag für die Feier in unserer Schule gefehlt. Die kleine Kantate von E. Rabsch schließt diese empfindliche Lücke. Sie gehört zu jener Art Gebrauchsmusik, die den Gegebenheiten des Lebens dienen will und keinen besonderen Anspruch auf „Höhe" und „Größe" legt, aber handwerklich einwandfrei und echt ist. Gerade darin liegt ihr Wert: sie vermag einer menschlichen Gedenkstunde Wärme und Sinn zu geben. Trotzdem das kleine Werk für einen dreistimmigen gemischten Chor gedacht ist, vermag selbst die Dorfschule durch entsprechende Vereinfachung Nutzen aus ihm zu ziehen.

★

Walter Rein: Lieder für Blockflöten. Aus „Lobeda Spielheft", Reihe B, Heft 6. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.
Die Satzkunst am Volkslied hat noch lange nicht ihren Höhepunkt erreicht und ist in ihrer Güte trotz unzähliger Ausgaben immer noch steigerungsfähig. Das zeigen auch die Bearbeitungen von W. Rein für zwei bis drei Blockflöten. Hier werden jedem Lied seine Eigenart abgelauscht und der Ausdeutung durch die Klangfarben der Holzblasinstrumente reiche Möglichkeiten gegeben. Kleine, aber musikalisch beachtliche Vor- und Zwischenspiele erhöhen den Reiz der Bearbeitungen. Das Heft ist eine Bereicherung für das Musizieren in Schule, Haus und an den Heimabenden unserer Jugend.

★

Walter Rein: Zehn Volkstänze. Aus „Lobeda Spielhefte", Reihe C, Heft 17. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.
Alle Ausgaben von Volkstänzen kranken daran, daß sie entweder einstimmig oder nur für Klavier gesetzt sind. Eine schlichte, dem Sinne der dörflichen Musikkapelle entsprechende Bearbeitung der Tänze, die geeignet ist, jenen gefährdeten Zweig der Volksmusik zu erhalten und zu fördern, tut not. Hier ist der Versuch unternommen worden, Tänze für drei Blockflöten zu instrumentieren. Aber auch diese Ausgabe befriedigt nicht restlos. Die Blockflöte kann nicht immer den Tanzmelodien, die meist aus den letzten 150 Jahren stammen, gerecht werden, weil ihr die Ausdrucksmittel dazu fehlen. Man vermißt vor allem den hier so nötigen Baßklang durch ein entsprechendes Instrument. Es ist darum zu raten, die Säte in den Unterstimmen mit tiefen Streichinstrumenten zu unterstützen. Nicht alle Bearbeitungen kann man gutheißen, manche sind geradezu sinnwidrig. Was würden wohl die Schönhengstgauer Bauern zu ihrem schönen Webertanz in dieser gesucht altertümelnden Harmonisierung sagen? Wir erkennen die Satzkunst W. Reins an, sie darf aber nicht zu einer Verkennung stilistischer Grenzen führen.

★

Heinrich Münz: Kleine Kantate über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch ihr Englein kommt", für Singstimmen, Blockflöten und Geigen. Ch. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.
Das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch o Englein kommt" ist unzählige Male gesetzt worden, von der einfachsten zweistimmigen Art bis zur verzwicktesten Mehrstimmigkeit. Wer sich jedoch von der Vielfalt der Klangfarben einfangen läßt, wird nie spüren, daß diese kostbare Weise am schönsten in ihrer Einstimmigkeit bleibt. Wer sie aber gestalten will, muß einen feinen Spürsinn für die Einfalt und Tiefe jener schwebenden, zeitlosen Melodie mitbringen. Die meisten Bearbeitungen sind überladen und erdrücken ihr Wesen. Bei dem Münzschen Satz, der auch den Charakter nicht trifft, obwohl er mit einfachen Mitteln arbeitet, liegt der Fehler an zuviel stilfremden Elementen, einem „Langsamen Ländler" und einem aufdringlichen Geigenlauf. Es läßt sich eben nicht jedes Lied, am allerwenigsten ein weihnachtliches Wiegenlied, zur Kantate ausbauen.

★

Herbert Napiersky und **Kurt Walther:** Lieder der Jugend, dreistimmig gesetzt. Henry Litolff's Verlag in Braunschweig.
Zu vier Liedern der Hitler-Jugend bringt die „Völkische Musikerziehung" auf einem Liederblatt einfache Sätze, die gleichzeitig mit Instrumenten dargestellt werden können.

★

Helmut Weiß: Kleines masurisches Liederspiel.
Karl Marx: Maienkantate. Zwei „Lobeda Kantaten". Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.
Die Masuren, ein singfreudiger Volksstamm in Ostpreußen, haben bis heute ihre alten Lieder lebendig erhalten. Die Weisen sind durch gute deutsche Übersetzungen wieder zugänglich gemacht, und wir erfahren mit Erstaunen, welch ein Reichtum in ihnen lebt. Wohl ist die Melodik fast aller Lieder dem deutschen Wesen fremd, aber wir sehen durch sie hindurch in echtes, unverbrauchtes Volkstum, uns selbst ein Mahner und Wegweiser. Fünf

Weisen hat Helmut Weiß für ein- bis dreistimmigen Chor mit Instrumenten gesetzt und zu einem Liederspiel verbunden. Wir bewundern neben der feinen und sorgfältigen Auswahl der Lieder einen stil- und handwerklich gerechten Satz, der uns jenes Volksgut noch tiefer erschließt und noch liebenswerter macht. Die Sätze sind im Gebrauch der Mittel wie in der Ausführung Muster von einwandfreien Volksliedbearbeitungen.

★

Heinrich Brühl: Laßt doch der Jugend ihren Lauf, eine Spielmusik. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.
Eine heitere Musik zum Singen, Spielen und Tanzen für drei Blockflöten in F, Streichquartett und Klavier legt uns Heinrich Brühl vor. Auf ein Tanzlied, das von einer festlichen Gemeinschaft gesungen wird, antworten in elf Variationen die Instrumente in geschickter Abwechslung, bald witzig, bald kläglich, dann wieder frech und aufreizend den Sing- und Tanzschwung der Festgemeinde herausfordernd. In dem Ganzen tummelt sich echtes, unverwüstliches Musikantentum. Solcher improvisatorischer Musiken, die auch weiter nichts als solche sein wollen, bedürfen wir noch mehr. Überall, wo Jugend froh und ungebunden miteinander zu feiern und zu musizieren vermag, wird diese Musik bald ein nicht zu vermissendes Stück Leben werden.
Die Maienkantate von Karl Marx über ein altes kirchentonales Tanzlied gehört in den gleichen Festbereich. Hier schrieben Alter und Tonart des Liedes eine straffere Satzbehandlung vor. Obwohl ein für dieses Lied fast zu groß erscheinendes Instrumentarium angewandt wird, gelingt es durch eine sinnvolle Abwechslung von Chor und Instrumentalkörper, durch eine sorgfältige Behandlung und Führung der Stimmen, je nach dem Versinhalt, den schwebenden Gang der Weise zu erhalten, ja noch stärker zu beflügeln. Solche Volksliedkantaten haben ihre Berechtigung, und man wünscht nur, daß man nach dieser musikalischen Gestaltung auch in gleicher Vielfalt wieder zu tanzen vermöchte.

Walther Pudelko.

Hans Uldall: Hamburger Humoresken. I. Jan Hinnerk-Musik. II. lustiger Rundgesang. III. Nun tanzt Hannemann. Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.
Mit diesem liebenswürdigen Werk legt Hans Uldall wieder einen beachtlichen Beitrag zur neuen, künstlerischen Volksmusik vor. Die einzelnen Sätze wirken wie kleine „sinfonische Fantasien" zu alten Hamburger Volksweisen. In ihrer Haltung sind sie natürlich weit entfernt von den landläufigen Fantasien der vergangenen Epoche. Denn hier ist überall die Hand des erfahrenen, durchgebildeten Musikers zu erkennen: in der neuorientierten Klanggebung, in der geistvollen Kontrapunktik und der knappen, eindringlichen Formulierung der Gedanken. Reizvolle Umbildungen der Volksliedermotive und launige, witzige Behandlung führen zu köstlichen Einzelbildchen. Man glaubt den verschmitzten Jan Hinnerk beim Ausprobieren seiner Instrumente und Spielfiguren zu sehen, sein Gelächter zu vernehmen, die beim Rundgesang lustig rumorende und spektakelnde Gesellschaft und anderes mehr zu beobachten und wird angesteckt von der Heiterkeit, die aus den Sätzen herausleuchtet. Darauf beruht auch der Gewinn dieser frischen, unbeschwerten Musik: künstlerische Einfühlung verbunden mit Aufgeschlossenheit und Gemeinschaftswillen wecken in neuer Art die alte Freude am farbigen Klang- und Formenspiel.

Erich Schütze.

Hans Ferdinand Schaub: Ciaconna für Streichorchester. Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.
Die Art der Verarbeitung eines Ciaconna-Themas, wie sie Schaub hier in einem einzigen, ziemlich ausgedehnten Tonsatz unternimmt, ist nicht neu. Aber in einem Punkt hebt sie sich vorteilhaft von vielen anderen zur Zeit so bevorzugten Neuformungen dieser alten Kunstübung ab: im wirksamen Ineinandergreifen und Sichausweiten der Teilentwicklungen zu einem abgerundeten Ganzen. Von schwebend gehaltenen Liegetönen über der schlichten Melodiekurve des achttaktigen dorischen Themas im Baß geht die Bewegung allmählich in immer größere Mannigfaltigkeit über. Sie verliert sich aber nicht im flutenden Gegenspiel der Stimmen, sondern steigert sich wie in wechselnd erregtem Atmen zwischen straff rhytmisierten, unruhig gleitenden und verhalten zurückweichenden Abwandlungen bis zum kraftvollen Abschluß. Eine Fülle von feinsinnigen Gestaltungen geht in einer lebensvollen Einheit auf. Die Streichorchesterliteratur wird um ein gediegen gearbeitetes, gut klingendes und leicht verständliches Werk bereichert.

Erich Schütze.

Georg Friedrich Händel: Triumph von Zeit und Wahrheit. Weltliches Oratorium. Neubearbeitung von Alfred Kahlwes, Leipzig, F. E. C. Leuckart.
Zum Händel-Tag 1937 der Stadt Halle erprobte Alfred Kahlwes seine Bearbeitung von Hän-

dels „Triumph von Zeit und Wahrheit". Händel komponierte das Werk ursprünglich auf einen italienischen Text von Kardinal Pamfili. Jahrzehnte später noch, nach der Erblindung, beschäftigte er sich mit der Überarbeitung des Jugendwerkes. Kahlwes legt den englischen Text von Thomas Morel und die Verdeutschung von Gervinus zugrunde, bessert jedoch gelegentlich das deutsche Wortgefüge.
Nicht so sehr wird man sich mit der Neufassung des Musikalischen einverstanden erklären können. Zwar versichert der Bearbeiter, die neue „praktisch verwendbare Form" des Werks folge im wesentlichen der Originalgestalt, doch zeigt sich bei genauerem Zusehen, daß das Maß der Eingriffe weitaus größer ist, als die Vorankündigung vermuten läßt. Schon in der Ouvertüre (vom Lully-Typus) fehlen nach Takt 131 33 Takte und — was schwerer wiegt — die so formwesentliche Reprise. In der Arie Nr. 5 fallen nach Takt 61 15 Takte aus (verkürzte Reprise). Ariette Nr. 7, der allegorischen Figur „Lebensfreude" zugedacht, verwandelt sich aus einer Sopran- in eine Tenorpartie. Aus dem angehängten vierstimmigen Knabenchor wird ein Frauenterzett. Das folgende Rezitativ, ursprünglich ein kurzer Wechselgesang zwischen dem „Genius der Zeit" und der „Weisheit", wird durch Verkürzung um einen Takt und Oktavversetzung der Schlußwendung in einen Monolog umgeformt.
In dieser Art geht es weiter. Es ist die bekannte „operative Methode", die seit den Tagen der „Händel-Renaissance" Schule gemacht hat. Wenn schon durchaus gekürzt werden muß: warum nicht auf eine organische Art, die die Einzelformen nicht antastet und dafür lieber eine Reihe von geschlossenen Musiknummern ausscheidet?

Werner Danckert.

* Die Schallplatte *

Wirkungsbereiche der Schallplatte

Schallplattenfirmen sind keine Produzenten einer bloß technisch oder wirtschaftlich einzuschätzenden Ware: sie tragen kulturelle Verantwortung wie die Verleger eines Buchs. Recht aufschlußreich war ein Vortrag des Leiters der Telefunkenplatte G. m. b. H., Dr. Walter Facius, am 18. März im Haus der Technik, Berlin, der ins Reich der unbekannten „Spezialplatte" einführte. Drei Gruppen fanden dabei besondere Beachtung: A) Die Schallplatte in Wissenschaft und Unterricht. B) Die Schallplatte in Wirtschaft und Werbung. C) Die Schallplatte als Publikationsmittel.
Zur ersten Sparte gehören die Platten der Schallforschung: Sprache im toten und Nachhallraum, Heultonfrequenzen und Prüfplatten für Kabelwerke; also technische Zwecke, die nicht unmittelbar künstlerisch bedeutsam werden. Daneben aber seien die vorzüglichen Aufnahmen zur Sprecherziehung genannt: akustische Musterbilder des Dialekts, der Hochsprache wie der pathetischen, klanglich gesteigerten Kunstsprache. In der Reihe „Der Dichter spricht" hinterließ der Vortrag eines eigenen Gedichts vom verstorbenen Arbeiterdichter Heinrich Lersch tiefen Eindruck, dagegen erwies sich eine Caruso-Aufnahme aus dem Jahre 1906 — mit Leoncavallo am Flügel — für die Verstärkerzwecke eines größeren Hörraums als ungeeignet, es schien, als kämen die Fehlerwerte jener alten akustischen Aufnahme im Großlautsprecher erst recht zur Geltung. — Die „Spiel-mit-Serie" hat sich erfreulich rasch in Musikkreisen Resonanz verschafft. Eine Probe der „Heimlichen Aufforderung" — Michael Raucheisen als Begleiter auf der Platte — zeigte einen günstigen Verschmelzungsgrad des aufgenommenen Klavierklangs mit dem direkt erzeugten Gesang, wenn auch der Flügelklang trotz raffiniertester Mittel auf der Schallplatte heute noch nicht bis zur vollgültigen Illusion überzeugen kann. —
Die „Werbeplatten" sind Hörspiele für alltägliche Zwecke, auf kleinstem Raum muß ein künstlerisches Erlebnis und mit besonderer Eindringlichkeit der Propagandagegenstand vermittelt werden. Während die „Durchsagen" für Lautsprecherwagen uns nicht gerade begeistern können, war z. B. die Reklameplatte für den Blüthner-Flügel in musikalischer und werbepsychologischer Hinsicht ein kleines Meisterwerk. — Aus der dritten Gruppe nennen wir das „Lautarchiv reichsdeutscher Mundarten", ein Lautdenkmal von etwa 150 Aufnahmen, und die „Altenburger Domplatte", mit der in dem kleinen Ausschnitt der akustischen Wahrnehmung der ganzheitliche Eindruck der „Atmosphäre" des Doms, die Vorstellung der hohen Gewölbe, der Beleuchtung, des Nachhalls, des großen Raumes, der Ausmaße der Schallquelle usw. ein-

gefangen war. Hier konnte man überrascht werden von der Tatsache, daß die ästhetische Wirkung der Schallplatte nicht auf das rein Akustische beschränkt ist, sondern alle anderen Sinnesgebiete am Erleben teilhaben läßt.

Wolfgang Boetticher.

Neuaufnahmen in Auslese

Das nachgelassene Violinkonzert Robert Schumanns, das erst kürzlich von Georg Schünemann veröffentlicht worden ist, liegt bereits in einer prachtvollen Wiedergabe durch Georg Kulenkampff vor, der bekanntlich auch die Uraufführung im Rahmen der letzten Tagung der Reichskulturkammer spielte. Kulenkampff gilt heute mit Recht als der führende Meister der Geige Deutschlands. Bei dem Werk Schumanns setzt er sich mit besonderer Hingabe für eine Nachgestaltung ein, die es mit einem Schlage zu einem Lieblingskonzert aller Musikfreunde machen wird. Die technische Sauberkeit geht einher mit überlegener Auffassung, die sich allerdings in manchem von dem Original entfernt zugunsten einer virtuoseren Fassung, die Schumann an sich kaum nötig hätte. Der langsame Satz darf zu dem Besten gezählt werden, das von Schumanns Hand auf uns gekommen ist. Großartig wirkt auch das polonäsenartige Finale. Das Berliner Philharmonische Orchester unter Schmidt-Isserstedts Führung ist für Kulenkampff ein Partner, der ideal begleitet, ohne die Selbständigkeit je aufzugeben.

(Telefunken E 2395/2398.)

Wilhelm Furtwängler erweist sich mit einer Aufnahme des Tristan-Vorspiels und des Liebestods als der berufene Wagner-Interpret. Seine Verbundenheit mit den Berliner Philharmonikern ist so einzigartig, daß auch auf der Platte jede Absicht des Dirigenten verwirklicht wird. Wie hier die Streicher klingen, wie das Orchester rauschhaft aufblüht, wie dabei stets höchste Klarheit und Durchsichtigkeit gewahrt bleiben, das ist die besondere Note, die den Philharmonikern in der Hand Furtwänglers eignet. Damit stehen sie für unser Empfinden über den ersten Orchestern der übrigen Welt. Auch in der akustischen Ausgewogenheit muß die Aufnahme als Spitzenleistung gewürdigt werden.

(Electrola DB 3419/3420.)

Unter den „großen" Klavierkonzerten Mozarts nimmt das in c (K.-V. Nr. 491) einen eigenen Platz ein. Das Soloinstrument ist nicht über das Orchester gestellt, sondern es wird organisch damit verbunden. Edwin Fischer spielt es meisterhaft. Er hat für Mozart eine besondere Einstellung, die der Musik ihre Zierlichkeit läßt, ohne ihr den großen Zug zu nehmen. Die Kraftnatur Mozart wird vor Augen geführt. Der Klavierton wird in dem langsamen Mittelsatz ausgesponnen. Im ersten Satz gibt es eine Kadenz von Fischer. Das Londoner Philharmonische Orchester unter Collingwood ist Fischers Partner, stets anpassungsfähig, aber aufnahmetechnisch nicht überall ausgeglichen. Die Fortestellen sind gelegentlich zu massig, ohne daß man die Platten deshalb missen möchte.

(Electrola DB 3339/3342.)

Wer Max Reger von der unproblematischen Seite her kennenlernen will, der spiele die beiden Sätze aus der Ballettsuite op. 130, die Franz Adam mit dem Nationalsozialistischen Reichs-Sinfonieorchester in lebendigster Form zum Klingen bringt. Mit einer solchen Werkwahl für die Schallplatte leistet Adam kulturelle Pionierarbeit.

(Grammophon 10 628.)

Die asiatische Steppenskizze von Borodin ist eine Tondichtung, die mit den Mitteln der westlichen Musik die eigenartige Welt Asiens einfängt. Das berühmte Werk erfährt durch Gabriel Pierné (der vor einiger Zeit verstorben ist) eine Wiedergabe, die ganz auf den Charakter der Komposition eingeht. Das Pariser Colonne-Orchester spielt mit größter Präzision.

(Odeon O—7749.)

Der Deutschbelgier César Franck ist mit seinem Schaffen noch längst nicht nach Verdienst durchgedrungen. Psyche und Eros, ein Satz aus dem sinfonischen Gedicht „Psyche", zeigt die Eigenart dieses stilistisch zwischen den Nationen stehenden Meisters (dessen Kunst dabei aber durchaus bodenständig ist), der hier an Berlioz wie an Wagner gemahnt. Willem Mengelberg hat mit dem Amsterdamer Concertgebouw-Orchester die richtige Einstellung zu dieser Musik. Da gibt es ein Schwelgen im Klang, das den Hörer fesseln muß und dem Werk Francks den Weg ebnen helfen wird.

(Telefunken SK 2463.)

Die Ballettmusik aus der Oper „Roussalka" von Alexander Dargomyszki wird als vornehme

Unterhaltungsmusik bezeichnet werden können. Ihre mitreißenden Rhythmen fesseln in der Wiedergabe durch das Londoner Philharmonische Orchester unter Antal Dorati. Der Komponist gehörte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu den ersten, die eine Musik russischer Prägung anstrebten.

(Columbia DWX 1603.)

Die Lindström-Gesellschaft verfügt über einen bewundernswerten Fundus unveröffentlichter hochwertiger Aufnahmen. Die soeben vorgelegten „Jahreszeiten", ein Ballett des im vergangenen Jahre verstorbenen Alexander Glasunow, von ihm selbst virtuos dirigiert, sind eine Überraschung für den Musikfreund, obwohl man die Frage aufwerfen muß, ob gerade ein solches Werk im deutschen Repertoire notwendig ist. Die Musik des Russen Glasunow geht über Tschaikowsky nicht hinaus, ja, sie ist noch stärker der westlichen Kultur verbunden. Es sind aneinandergereihte Charakterstücke, leicht ins Ohr gehend, ohne höhere Ansprüche als die einer gediegenen Unterhaltung. Als tanzbare Musik verdient die Komposition allerdings unbedingt Beachtung. Großes Können und ein ausgeprägter Sinn für instrumentale Wirkungen sind Glasunow eigen.

(Odeon O—7419/7422.)

Webers ritterlich-feurige Euryanthe-Ouvertüre erfährt durch das Londoner Rundfunk-Sinfonieorchester eine schmissige Wiedergabe voller Glanz und Temperament, für die der ausgezeichnete Dirigent Sir Adrian Boult sich mit der Kraft seiner Persönlichkeit einsetzt.

(Electrola DB 3130.)

Das Pariser Calvet-Quartett hat sich gerade als Deuter deutscher Kammermusik einen Namen erworben, der durch die tiefempfundene Wiedergabe von Schuberts Streichquartett in Es (op. 125, Nr. 1) erneut bestätigt wird. Herrliche Instrumente werden von Joseph Calvet und seinen Gefährten mit höchstem Wohlklang gemeistert. Da erblüht die Romantik des Adagiosatzes, und auch der schnelle erste Satz wird mit schwebender Grazie erschlossen. Hier wird über die Noten hinweg wahrhaft musiziert, so wie es dem Komponisten vorgeschwebt haben mag. Die Aufnahme gehört zu den schönsten und vollkommensten des Kammermusikrepertoires.

(Telefunken E 2356/2357.)

Das Quintett für zwei Geigen, zwei Bratschen und Cello ist das einzige Werk für Kammermusik, das uns Anton Bruckner hinterlassen hat. Es ist eins der Wunderwerke der ganzen Literatur, und es nimmt nicht nur wegen seiner musikalischen Werte, sondern auch wegen der technischen Schwierigkeiten eine eigene Stellung ein. Das ist einer der Gründe, weshalb es so selten im Konzertsaal erklingt. Um so mehr wird man die Schallplattenwiedergabe durch das Kölner Prisca-Quartett begrüßen, das die erforderliche Einfühlung für die musikalische Durchdringung aufbringt. Walter Schulze-Prisca, seit je ein vorbildlicher Kammermusiker, ist heute ein reifer Künstler, der für die Großformen Bruckners den richtigen Atem besitzt. Die Erfassung des einzigartigen Adagiosatzes verdient einen besonderen Hinweis. Da vortragstechnisch alles einwandfrei ist und da auch die akustischen Probleme mit Sorgfalt gelöst worden sind, sind die elf Plattenseiten genußvoll zu hören. Sie bilden ein wertvolles Studienmaterial für jeden Musikbeflissenen.

(Grammophon 15 165/15 170.)

Zu den intimsten Schöpfungen von Johannes Brahms gehören die Intermezzi op. 117 und op. 119 für Klavier. Sie sind nach dem Zeugnis des Meisters eigentlich nicht für den Konzertsaal bestimmt. Die Schallplatte läßt diese Selbstgespräche in dem ihnen zugedachten Rahmen zur Geltung kommen. Wilhelm Backhaus hat damit einige seiner schönsten Aufnahmen geschaffen — vollendet in der Vielgestaltigkeit des Anschlags und in der Duftigkeit des Klanges. Der unerreichte Techniker Backhaus zeigt sich in einer Empfindungsstärke, die in die höchsten Bezirke des Künstlerischen führt.

(Electrola DB 2805/2806.)

Alfred Höhn, der bekannte Frankfurter Klaviermeister, ist in der Odeon-Reihe „Meister ihres Instruments" mit einer sauberen Wiedergabe von Chopins Barcarole herausgekommen, die sich durch die Duftigkeit des Anschlags auszeichnet.

(Odeon O—9108.)

Die aufwühlende Klaviermusik des Russen Scriabin hat in Friedrich Wührer einen Mittler, der etwa aus der Etüde in dis alle Effekte zu holen weiß. Vollendete Technik vereinigt sich bei Wührer mit bemerkenswerter Musikalität.

(Electrola EG 6224.)

Von Karl Schmitt-Walter, dem gefeierten Bariton des Berliner Deutschen Opernhauses, sind einige Opernszenen mit dem hervorragenden Chor des Deutschen Opernhauses gesungen worden. Valentins Tod aus Gounods „Margarete" und „Nun ist's vollbracht" aus Lortzings „Undine" ge-

langen dadurch zu einer ungemein eindrucksvollen Wirkung. Dank des ausgezeichneten Aufnahmeverfahrens tritt die gesangliche Meisterschaft Schmitt-Walters voll in Erscheinung.

(Telefunken E 2441.)

Der Münchner Tenor Peter Anders, der auch in Berlin zunehmend Fuß faßt, singt mit gepflegter Stimme Flotows berühmte Arie „Ach so fromm" aus Martha und aus Nicolais Lustigen Weibern „Horch, die Lerche singt im Hain", eine überzeugende Probe des Könnens des Künstlers.

(Telefunken A 2466.)

Ein russischer Tenor Dmitri Smirnoff singt den Gesang der Wolgaschiffer und Rimsky-Korssakows Hindulied mit einer unserem Gesangsideal fremden Tonfärbung, eine Platte von exotischem Reiz.

(Odeon 0—9107.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Musikfest der Aufführungserfolge in Baden-Baden

Wer sich im Laufe der Jahre daran gewöhnt hatte, daß Musikfeste mit neuen Werken nur in sparsamster Dosierung auf einmal ein wirkliches Erfolgsstück bieten, der mußte bei dem III. Internationalen Musikfest in Baden-Baden umlernen. Da enthielt überraschenderweise jede Veranstaltung Schöpfungen, die nicht nur einer Auseinandersetzung wert schienen, sondern die voraussichtlich über den Tag hinaus wirken werden. Wenn man von den mannigfaltigen Eindrücken des Festes aus verallgemeinern will, kann man zu der Feststellung gelangen, daß sich das Gegenwartsschaffen nicht nur bei uns zu stärkerer Volksnähe bemüht und daß die unfruchtbare Problematik jüdischer Herkunft überwunden ist.

Auf die wichtigste Neuheit der Kammermusikveranstaltung, Karl Höllers Streichquartett in E-dur, muß kurz hingewiesen werden. In der Entwicklung des 1907 geborenen Komponisten, auf den große Hoffnungen gesetzt werden, bedeutet das Werk einen tüchtigen Schritt vorwärts. In keiner anderen musikalischen Gattung zeigt sich so unmittelbar, ob ein Tonsetzer etwas Eigenes zu sagen hat, wie in der des Streichquartetts. Durch den äußeren Zwang des vierstimmigen Satzes hat Höller zu hoher disziplinierter Klarheit der Form und der Stimmführung gefunden. Der musikalische Schwung reißt mit, zumal wenn die Ausführenden so mit dem Werk verbunden sind wie das meisterhafte Strub-Quartett (dem es gewidmet ist). Man wird an Reger gemahnt. Namentlich in den beiden Mittelsätzen erzielt Höller eine geradezu klassische Ausgewogenheit.

Der einst neutönerische Philipp Jarnach ist in einer Sonatine für Cello und Klavier, der Neufassung eines 1918 geschriebenen Werkes, ausgeglichen und abgeklärt. Die Instrumente werden ganz im Rahmen ihrer natürlichen Grenzen behandelt und eingesetzt — eine Selbstverständlichkeit, die lange Zeit hindurch überwiegend verlorengegangen zu sein schien. Das von hoher musikalischer Kultur getragene Werk wurde von Karl Maria Schwamberger mit vollendeter Meisterschaft vorgetragen. — Die alemannische gefühlvolle Beschaulichkeit hat einen typischen Niederschlag in der von den Brüdern Hirt aus Basel gespielten Violinsonate von Othmar Schoeck gefunden. In den großen lyrischen Bögen ist Schoeck am überzeugendsten, und er ist hier einmal zum Vorteil des Klanges der ihn kennzeichnenden Chromatiker weniger verbunden. Diese Musik mit ihren vielen, ganz unauffällig angebrachten Satzkünsten wächst organisch. — Harmlos war Ottmar Gersters „Heitere Musik für fünf Balsinstrumente", die charakteristische Klangwirkungen geschickt verband.

Einen machtvollen Ausklang fand das Musikfest mit der Sinfonie in a-moll von Johann Nepomuk David, dem 1895 geborenen, seit Jahren als Kompositionslehrer in Leipzig wirkenden Oberösterreicher. David ist einer der bedeutendsten Kontrapunktiker unserer Zeit, ein Baumeister der Musik, der seinen eigenen Weg geht. So wird eine Sinfonie ohne chromatische Klangverbrämung und ohne die Klangpolsterung Liszt-Straußscher Form geschrieben. Ballungen und Steigerungen ergeben sich aus dem Übereinander selbständiger Stimmen.

Diese Sinfonie ist ein Koloß, ein ausgesprochen deutsches Werk voller Tiefe, unerhört konzentriert in der Selbstbeschränkung auf ein einziges Grundthema, aus dem sich alles motivische Material entwickelt. Dabei gibt es herrliche Kontraste in den einzelnen Sätzen, ein spritziges Allegro, ein trauermarschähnliches Andante und im Finale einen Satz, der in den Höhepunkten weit über die Grenzen des für das Ohr Faßbaren hinausgeht, wenn die verschiedensten Abwandlungen des The-

mas übereinander kombiniert werden. Es ist ähnlich wie bei den Meistern der altdeutschen Griffelkunst, deren zahllose Details wohl das Gesamtbild formen, ohne daß zu dessen Erfassung ihr Bewußtwerden primär notwendig wäre. Sie erschließen sich nur liebevollem Studium und tragen dann zur Vertiefung des Eindrucks viel bei. Es ist anzunehmen, daß Davids Sinfonie zu den großen Schöpfungen unserer Zeit gehören wird.

Der Belgier Marcel Poot wurde mit einem virtuosen Orchesterstück „Allegro symphonique" des großen Erfolges wegen gleich zweimal gespielt. Es kann so recht zum stimmungsvollen Ausklang für ein großes Konzert werden. Ein kraftvoller Musikant macht von den Möglichkeiten des Orchesters in unterhaltsamer und künstlerisch sauberer Art Gebrauch. — Zur virtuosen Musik muß auch die Konzertante Serenade für Geige und Orchester von Marcel Delannoy gerechnet werden, der 1889 in Paris geboren wurde. Er verbindet Glätte und Eleganz mit starkem Gefühl. Das Soloinstrument hat eine dankbare Aufgabe, aber es bleibt stets Teil des Ganzen, gewissermaßen als der Partner des Orchesters, mit dem die Geige Zwiesprache hält.

Bei dieser Gelegenheit lernte man einen Geiger von Format kennen, Robert Soëtens, dem die Serenade gewidmet ist. Man möchte diesem hervorragenden Künstler, einem Meister in der klugen Behandlung seines Instruments, gern wieder in unseren Konzertsälen begegnen. — Ein anderer Franzose, Henry Barraud (geboren 1900), gibt sich in einem „Poème" für Orchester eckig, eigenwillig, stark, aber doch befremdend. Man spürt eine Persönlichkeit, die kompromißlos einem Ideal folgt, das vielleicht auch unnötige Probleme in die Musik hineinträgt.

Anmutige Serenadenmusik bot der Schwede Lars-Erik Larson mit einem Divertimento für Orchester. Schöne Einfälle werden mit großer formaler Sicherheit verarbeitet. — Zwei Italiener waren vertreten. Alfred Casella erschien mit einer „Introduzione, Aria und Toccata" für großes Orchester, wo der Komponist auf gewaltige Klangballungen ausgeht. Die Härten des Klanges lassen das Werk problematisch erscheinen. Francesco Malipieros 2. Klavierkonzert erlebte seine Uraufführung durch den ausgezeichneten Pianisten Gino Gorino. Es ist eine eigenwillige Musik, die starke Persönlichkeitswerte enthält und die namentlich in dem Gegeneinander von Soloinstrument und Orchester fesselt. Daneben stand ein im gemäßigten Stil gehaltenes Klavierkonzert von Fred Lohse, das insofern für den jungen Komponisten spricht, weil ihm der breit angelegte langsame Satz am besten gelungen ist. Helmut Degen beeinträchtigt die Wirkung seines rhythmisch interessanten „Sinfonischen Konzerts" durch die harmoniefremden Töne, die unorganisch eingestreut sind. Paul Graener hat ein Turmwächterlied herausgebracht, Orchestervariationen über ein Gedicht von Goethe. In überlegener Handhabung breitet Graener die Palette romantischer Klangkunst aus, ein von überragendem Können getragenes Werk, das sehr beifällig aufgenommen wurde.

Ein Ballettabend war Strawinsky und Jean Françaix gewidmet. Leider wurde der Eindruck getrübt durch eine dilettantische Tanzleitung, für die Sonia Korty zeichnete. Sie versagte auch als Darstellerin. Strawinskys „Persephone" (nach André Gide) soll ein Melodram sein, bei dem eine Tenorstimme, eine Sprecherin und ein Chor zu dem Orchester hinzutreten. Alles ist auf übertriebene Einfachheit zugeschnitten und auf die für Strawinsky bezeichnende bewußte Zurückdrängung alles Gefühlsbetonten. Nach einmaligem Hören läßt sich über ein so schwieriges Werk kein abschließendes Urteil abgeben.

Eine andere Welt ist demgegenüber Jean Françaix's Ballett „Le jeu sentimental". Da haben wir einen unbekümmerten, von Hemmungen freien, gesunden Musikanten, der wirklich Musik für alle schreibt. Seine oft primitive Melodik hat einen Schlageranflug oder besser: sie führt wieder dahin zurück, von wo die Schlagerverfälschung ausging. Seit Delibes und Bizet hat es keinen französischen Musiker dieser Art gegeben. Manches wird zu redselig ausgesponnen. Diese Musik will nicht mehr scheinen, als sie ist.

Das Baden-Badener Sinfonieorchester hat mit der einwandfreien Bewältigung des umfangreichen Festprogramms eine bewundernswerte Leistung vollbracht. Gerade die ständige Umstellung auf Werke gegensätzlicher Haltung erfordert auch vom Orchester eine seelische Anspannung, die nicht unterschätzt werden darf. Der städtische Generalmusikdirektor Gotthold E. Lessing dokumentierte die geistige Beherrschung der zum großen Teil auf Uraufführungen bestehenden Vortragsfolge dadurch, daß er die meisten Werke auswendig dirigierte. Er ist ein ungemein differenziert musizierender Dirigent, der alles bewußt herausarbeitet, so daß Zufälligkeiten ausgeschaltet sind. Ihm gebührt ein wesentlicher Anteil an dem guten Gelingen des sehr gut besuchten Festes. Ein Wunsch aller Teilnehmer möge für die Zukunft ausgesprochen werden: die Musiktage sollten einige Wochen später gelegt werden, damit die Unbill der Witterung die Feststimmung nicht (wie bei den drei ersten Festen) beeinträchtigt.

Herbert Gerigk.

Oper

Frankfurt a. M.: Rudolf Kattnigs Operette „Der Prinz von Thule" erzielte als Erstaufführung einen unbestrittenen Erfolg. Der Münchener Intendant Oskar Walleck und Erik Kahr haben das heitere Treiben um den Kreuzer Thule in dem Textbuch zu mancherlei effektvollen Situationen entwickelt, die von der Musik und der Bühnengestaltung ergiebig ausgeschöpft wurden. Der Komponist beherrscht die Formen der Oper und weiß Chor und Ensemble in flüssiger, unbelasteter Weise dem flotten Ablauf dieses beschwingten Bühnenwerkes zwanglos einzufügen. Gern gibt sich das Ohr dem beweglichen Orchester gefangen, das prickelnd und farbig behandelt, mit schlagerfähigen Tangos und echten Walzern fesselt und durch die Mitwirkung von zwei Klavieren einen fülligen, neuartigen Klangreiz schafft. Daß dabei kein Tanzschlagerpotpourri und kein flaches Singspiel daraus wurde, spricht für die stilsichere Bühnenbegabung des Komponisten. Die Aufführung tat das Ihre: die leichthändige, witzige Regie Walter Kleins, die illusionskräftige Ausmalung, die Peter Steinbach erstmals am Opernhaus besorgte; dazu Lya Justus und Emil Seidenspinner als gutgelauntes Paar, Auguste Poell und Paul Kötter als ebenbürtige Gegenspieler. Ilse Drost führte das vorbildlich disziplinierte Ballett und Alfred Kuntzsch vom virtuos beherrschten Klavier aus sein zündendes Orchester.

Als bemerkenswerte Neuinszenierung benutzte „Cosi fan tutte" von W. A. Mozart erfreulicherweise nicht den Da Ponteschen Text, sondern die von Siegfried Anheisser besorgte Übersetzung. Ludwig Sieverts Bühnenbilder nahmen mit köstlicher Märchenphantasie die Musik in sich auf. Graziöses Rahmenwerk mit Putten und ein doppelgründiger Zwischenvorhang ermöglichten Gliederung und Zusammenhalt der duftigen, fließenden Farbenschöpfungen. Auch Herbert Deckert als Gastregisseur entfesselte ein geistvolles, liebenswürdig sprühendes Spiel, ohne Übertreibung und Manieriertheit. Die Darsteller fühlten sich durch die mozartisch lockere, unaufdringlich charakterisierende Orchesterführung Bertil Wetzelsbergers zuverlässig unterstützt.

Als Gast hörten wir Helge Roswaenge u. a. als Rhadames in Verdis „Aida", wo sein in vielseitigem Ausdruck strahlender Tenor stürmisch gefeiert wurde. Franz Konwitschny dirigierte mit großer Präzision und gebändigter Leidenschaft. — Josef Schwarz vom Deutschen Theater in Prag hinterließ als Wotan in Wagners „Walküre" einen bedeutenden Eindruck dank seiner ausgezeichneten äußeren Erscheinung, seiner klug behandelten Darstellungskunst und seines männlichen, durchdringenden Materials. Überhaupt hatten Wagners Werke einen Hauptanteil am Spielplan. Diese Aufführungen dienten gleichzeitig als unausgesprochene Vorbereitung auf das Gastspiel der Frankfurter Oper vom 27. April bis zum 20. Mai in Bukarest, Sofia, Zagreb und Belgrad.

Auf seiner Reise durch Deutschland kehrte das Polnische Ballett unter seiner genialen, tanzbesessenen Anführerin Bronislava Nijinska auch in Frankfurt ein, wo vor allem die „Krakauer Legende" spontanen Anklang fand. Eine von Bertil Wetzelsberger dirigierte musikalische Begrüßung ging dem Abend voraus.

Gottfried Schweizer.

Hamburg: Im Zuge ihrer Mozart-Erneuerung brachte die Hamburgische Staatsoper eine gründliche szenische und musikalische Ausarbeitung der „Entführung aus dem Serail". An Stelle des sattsam bekannten Gemisches von gleichermaßen verfälschtem Rokoko- und Orient-„Stil" zeigte der Bühnenbildner Wilhelm Reinking, daß auch auf der Opernbühne mit den richtig angewandten Mitteln der Wirklichkeit viel künstlerischer gearbeitet werden kann als mit jener Art von „freier" Phantasie, die sich nur allzu leicht als die Schwester der Unwahrheit entpuppt. Er stellte — zum erstenmal? — das seriöse und das Buffopaar im echten Gewande der Mozartzeit, nämlich frühklassisch, in die algerische Gegenwelt des Bassa, deren Architektur und Kostüm ebenso überzeugend wirkten wie ein Reisefoto, ohne dabei an künstlerischer Eindringlichkeit zu verlieren. Selbstverständlichkeit war das Ergebnis der sorgsam durchdachten Spielleitung Oscar Fritz Schuhs. Unter Hans Schmidt-Isserstedts Leitung musizierte das Orchester mit der klanglichen Zierlichkeit und jugendlichen Grazie, die die „Entführung" wie keine andere Oper Mozarts erfordert. Die solide Grundlage des Ensembles bildeten Martina Wulfs frisches Blondchen, Willy Freys nobler Belmonte und Peter Kleins beweglicher Pedrillo. Theo Herrmann leistete als Osmin ein Meisterstück seiner Buffokunst innerhalb der Grenzen des guten Geschmacks. Die Constanze der ersten Aufführung war Erna Berger, deren makellose, ruhige Koloratur und zurückhaltende Darstellung die Problematik der Figur auf ein Mindestmaß herabsetzte;

erfreulicherweise sang sie auch die liebliche g-moll-Arie, die so oft zugunsten der virtuosen folgenden gestrichen wird.

Als Weihnachtsaufführung für große und kleine Kinder hatte man neben einem etwas konventionellen englischen Tanzmärchen „Die Eiskönigin" von Thomas Dunhill das Tanzspiel „Struwwelpeter" von Norbert Schultze gewählt und erzielte damit einen ähnlich nachhaltigen Erfolg wie ein Jahr zuvor mit Schultzes Oper „Schwarzer Peter". Im „Struwwelpeter" wurde den kleinen Geistern alles geboten, was sie sich wünschten: vertraute Figuren in ungeahnter Beweglichkeit, unmittelbar eingängige, witzige Musik, die verständlich gesungenen Pointen eines längst auswendig gekonnten Textes und damit die wichtige Möglichkeit zum Eingreifen ins Spiel mit Zwischenrufen und Randbemerkungen, schließlich — aber nicht zuletzt — das Vergnügen an der Katastrophe alles Bösen, in dem wohl überhaupt das Geheimnis des bald hundertjährigen Erfolges von Heinrich Hoffmanns Buch zu suchen ist.

Die Neuinszenierung von „Iphigenie in Aulis" hätte als Nachfeier zum Gluckjubiläum gelten können, wäre sie nicht durch die Zugrundelegung der Wagnerschen Bearbeitung in einem mehr problematischen als festspielmäßigen Bezirk gerückt worden. Es waren vor allem dramaturgische Gründe, die Kapellmeister und Regisseur zur Wahl dieser Bearbeitung führten. Man glaubte den ausgesprochen barocken Schluß der Oper mit der plötzlichen Wendung zum Guten gegenüber den Anschauungen des heutigen Publikums nicht verantworten zu können und wollte deshalb lieber die großen stilistischen Anachronismen des neukomponierten Schlusses (nach einigen behutsamen Abmilderungen von Eugen Jochum) in Kauf nehmen. Nach wie vor stellt diese Iphigenie aber als ein spätbarockes Musikdrama mit hochromantischem Schluß einen für unsere heutigen Stilbegriffe schwer erträglichen Zwitter dar. Im Zeichen unserer Zeit mit ihrer spürbaren Verwandtschaft zum barocken Lebensgefühl wird die Wagnersche Dramaturgie des Werkes nicht mehr als notwendig empfunden, jedenfalls sind aber die musikalischen Einwände gegen diese Fassung gewichtiger als die etwaigen dramaturgischen gegen Gluck. Man hätte deshalb wohl besser auf das Original von 1774 zurückgegriffen und es lediglich durch leichte Rotstiftarbeit unseren heutigen Bühnenforderungen angepaßt. Die Aufführung im Rahmen von Gerd Richters eindrucksvollem Bühnenbild, mit Rudolf Zindlers sehr dynamischer Spielleitung und den überzeugenden Tänzen (Konrad Schwartzer) und Chören (Max Thurn), stand im Zeichen einer schönen Natürlichkeit. Von den solistischen Leistungen standen die dramatischen Verkörperungen der Klytemnestra (Gusta Hammer) und des Agamemnon (Hans Hotter) im Mittelpunkt der Anteilnahme. Das Orchester musizierte unter Eugen Jochums Leitung mit bemerkenswerter Intensität.

Mit der Erstaufführung von Alexander Borodins „Fürst Igor" brachte die Staatsoper zum drittenmal — nach Moniuszkos „Halka" und der Originalfassung von Mussorgskys „Boris Godunow" — ein großes Opernwerk des slawischen Ostens dem Verständnis unseres Publikums nahe und förderte damit die Anlage einer Reihe, die zur Auflockerung des Spielplans wesentlich beitragen kann. „Fürst Igor" überraschte in der neuen deutschen Bearbeitung von Hubert Franz und Winfried Zillig durch die Stärke seiner russischen Züge, durch seine geringe Berührung mit dem musikdramatischen Gut des Westens, kurz, durch seine Tschaikowsky-Ferne und Mussorgsky-Nähe, obgleich die Vollender des Werkes, Rimsky-Korssakow und Glasunow, gegenüber Borodins Skizzen vermutlich noch manches retuschiert haben. Die Aufführung hatte großes Format. Durch die bedeutungsvolle Kontrastierung der starren Kreuzzugsstimmung am gesitteten Igor-Hofe mit dem zügellosen Realismus des Gelages bei Galitzki und der tänzerischen Gelöstheit im Feldlager der orientalischen Polowetzer kamen Bühnenbilder (Gerd Richter), Spielleitung (Oscar Fritz Schuh), Choreographie (Helga Swedlund) zu eindringlich wirkenden Leistungen. Hans Schmidt-Isserstedts musikalische Leitung zeichnete sich durch Schwung und Präzision aus, die Chorleitung Max Thurns durch eminenten Klangsinn. Obgleich die Oper den Sängern keine eigentlich großen und beherrschenden Partien bietet, kamen im Rahmen des großen Ensembles Ferdinand Frantz (Kontschak), Lieselott Ammermann (Jaroslawna), Gustav Neidlinger (Skula) und Peter Markwort (Eroschka) zu schöner Entfaltung.

Eine starke Offensive gegen die falsche Reserve der Hamburger vor deutschen Spielopern bildete die prächtige Neuinszenierung von Lortzings „Zar und Zimmermann", von Wilhelm Reinking szenisch mit Geschmack und Eigenart in niederdeutsch-holländisches Milieu gebracht, von Rudolf Zindler komödiantisch belebt und von Karl Gotthardt musikalisch stilgerecht betreut. Theo Herrmann formte mit seinem van Bett eine neue Glanzrolle, Martina Wulf und Peter Klein bekräftigten ihre Zusammenarbeit als Buffopaar, und Carl Kronenberg (Zar) vertrat mit Anstand die lyrische Provinz im heiteren Reich.

Hans-Wilhelm Kulenkampff.

Heidelberg: Die Oper erfuhr eine besonders liebevolle Pflege, wennschon dem Schauspiel durch die Hebbel-Woche große Aufgaben zufielen. Generalmusikdirektor Kurt Overhoff und Intendant Kurt Erlich brachten eine „Aida" heraus, die sich in jeder Beziehung als würdige Umrahmung des Dresdner Gastes Margarete Teschemacher erwies, besonders Tilde Hoffmann als Amneris, auch Manfred Grundler als Amonasro. Unter Leitung Overhoffs und Martin Baumanns gelang auch „Carmen" mit Marta Rohs, die sich nach steilem Aufstieg an der Staatsoper Dresden den Heidelbergern wieder zeigte. Als José überraschte Heinz-Erich Ritter durch glückliche Weiterentwicklung seiner Tongebung. Trotz gleichen Einsatzes aller Mittel und höchster Arbeitsleistung konnte „Arabella" nicht verstärkten Zuspruch erringen, wohl aber „Hänsel und Gretel".

Auch Fritz Bohne verstand es, alle verfügbaren musikalischen Mittel einheitlich zusammenzufassen in „Madame Butterfly" (Emmy Moerschel voll exotischer Poesie, doch am Schluß zu realistisch) und „Troubadour" (Heinrich Kroegler) mit Georg Buttlar als Regisseur und Ferrando. Der Zusammenarbeit Bohne-Baumann danken wir eine beachtliche „Traviata" mit Peter Anders (München) als Alfred und „Die toten Augen", deren Textbuch jedoch das Werk kaum zu höherer Wirkung gelangen läßt. Als Myrtocle versöhnte Adolfine Jurza durch ihre Stimmittel mit der Spielbehinderung als „Blinde". — Hatten schon die Bühnenbilder zur „Fledermaus" sehr angenehm überrascht, so darf insgesamt auch hier ein Fortschritt festgestellt werden, was besonders der hierin empfindlichen „Aida" zugute kam. Vor allem aber sei der stets stilvollen und wirksamen Mitarbeit der Ballettmeisterin Tatjana Sawizkaja und ihrer Gruppen gedacht. Auch Hans Keller hat seine Chöre in fester Hand.

Grundlage solcher Opernleistungen bleibt immer das Städt. Orchester, das noch von seiner großen Wolfrum-Tradition zehrt. Es feiert im nächsten Jahre sein 50jähriges Bestehen, ist also nur wenig jünger als das Freiburger Orchester, recht jung freilich im Vergleich zum Mannheimer Nationaltheaterorchester (160 Jahre) oder gar zur Badischen Staatskapelle, die auf 250 Jahre zurückblicken kann.

Durch Marie Geistinger war Heidelbergs Operette einst fast zur Filiale Wiens emporgehoben worden, zumal Mannheimer und Karlsruher Hofintendanten damals durchaus nicht konkurrieren wollten. Rupert Gundlach wird ihren Rhythmen mit Schwung gerecht. Wir verlieren ihn zur kommenden Spielzeit an die Berliner Volksoper. Der „Dorothee" Arno Vetterlings half Ly Brühl zum Erfolg.

Friedrich Baser.

Karlsruhe: Das Badische Landestheater machte einen glücklichen Griff mit der Uraufführung der komischen Oper des Jugoslawen Jakov Gotovac, von dem bisher in Deutschland nur gelegentlich ein Werk aufgeführt worden war. Jakov Gotovac lebt ganz in der farbenprächtigen, gesangsseligen Volksmusik seiner Heimat wie in ihren tanzfrohen Rhythmen. Zugleich fand er in der köstlichen Fabulierkunst seines Volkes, in dem noch Spuren aus „Tausendundeiner Nacht" nachschwingen, einen recht unterhaltsamen und ansprechenden Opernstoff: in einer Volkserzählung von Milan Begowitsch. Ero ist ein etwas harmloserer Till Eulenspiegel Jugoslawiens, der sich seine Geliebte ohne seinen Reichtum gewinnt, den derb realistisch gezeichneten Schwiegereltern zum Trotz, die aber zuletzt doch beschämt und versöhnt werden, worauf alles unter den bezaubernden Klängen des jugoslawischen Nationaltanzes, des „Kolo", den glücklichen Ausgang feiern.
Der Komponist, der anwesend war und stürmisch gefeiert wurde inmitten seiner vorzüglichen Darsteller, ist zugleich ein Meister der Instrumentation, mit viel Humor und Sinn für tonmalerische Wirkungen, ohne sich in allzu viele Einzelheiten zu verlieren. Selbst wenn er die naive Freude eines Knaben an einem geschenkten Goldstück schildert, so ist dies Klingklang der Münze doch immer noch ganz stimmungsvolle Seelenschilderung, kein virtuoser Sondereffekt eines gewiegten Partiturenmixers. Gesang, blühender, natürlicher Gesang bleibt vor allem in Stimmen und Instrumenten das Geheimnis dieses Erfolges und rassische, echte Volksmusik, aber in meisterhafter Instrumentierung!
In dieser Kunst hat er gründlich gelernt, von allen, die Meister der Orchesterfarbe waren, doch so, daß er von keinem seiner besten Vorbilder abhängig blieb. Nach Originalität braucht Gotovac nicht krampfhaft zu haschen, bringt er uns doch ziemlich als Erster auf der Opernbühne die Folkloristik seiner Heimat, das reiche Sangesgut der Dalmatiner, den Erdgeruch seiner südlichen Scholle. Die

berauschenden Klangfarben seines Orchesters entsprechen genau der Farbenfreude in Tracht und Festschmuck der Bewohner des Vorlandes beim Dinaragebirge. Ebenso entspricht der Reichtum seiner Melodik der überquellenden Lebensfreude der Jugoslawen, aber auch ihrer Leidensfähigkeit, die jedoch viel schneller zur Hoffnungsfreude zurückkehrt als beim Russen oder Tschechen!

Erik Wildhagen und Karl Köhler setzten sich in der szenischen und musikalischen Leitung mit nachschaffender Freude für dies prächtige Werk ein, das sicherlich seinen Weg über weitere deutsche Bühnen finden wird! Das Haupt- und Liebespaar, Mitscha (Ero) und Djula, war ausgezeichnet besetzt durch einen Gast, Karl Albrecht Streib, und Hedwig Hillengaß, nicht minder die Schwiegereltern durch Franz Schuster und Elfriede Haberkorn.

Friedrich Baser.

Remscheid: Mussorgskys dramatisches Schaffen hat in der letzten Zeit an den westdeutschen Bühnen einen besonders aufnahmefreudigen Boden gefunden. Bei der Remscheider Aufführung des „Boris Godunoff" ließ Musikdirektor Horst-Tanu Margraf die mystische Tiefe der russischen Volksseele, die sich in dieser Musik am reinsten und klarsten spiegelt, mit elementarer Eindringlichkeit erstehen. Er besaß die musikantische Elastizität und die geistige Spannweite, zu allen ihren Höhen vorzustoßen und sie in einem breiten Strom dahinfließen zu lassen. Dazu waren die Chöre von Paul Diener so ausgewogen und das Bergische Landesorchester musizierte mit derartiger Geschlossenheit und solchem frischen Impuls, daß der Schwerpunkt der Aufführung unbedingt im Musikalischen lag. Denn die Regiebegabung des Intendanten Hanns Donadt besitzt augenscheinlich ihre ureigenste Domäne im Schauspiel, zumal die szenischen Forderungen des Werkes die Möglichkeiten der Bergischen Bühne überstiegen. So mußten sich auch die Bühnenbilder von Julius Schmitz-Bous zum Teil auf sparsame Andeutungen beschränken. Kurt Theo Ritzhaupt, in einer fast biblischen Heiligenmaske, war ein Boris von dämonischer Ausdruckstiefe. Neben ihm behaupteten sich noch Gustav Zirkenbach (Grigorij), Matti Berben (Pimenn) und Erich Blasberg (Rangoni).

Heinz Maaßen.

Konzert

Berlin: Zu den zahlreichen auswärtigen Chören, die in dieser Saison in Berlin konzertierten, gesellte sich nun auch, von der Westgrenze des Reiches her kommend, der Aachener Domchor. Er hatte in letzter Zeit durch erfolgreiche Konzertreisen im In- und Auslande viel von sich reden gemacht. Die stimmlichen und musikalischen Leistungen der „Aachener" unter der extatischen und beschwörenden Leitung ihres Dirigenten Theodor Bernhard Rehmann übertrafen alle Erwartungen. Wunderbar hell und rein ist der natürliche Klang der Knabenstimmen, zu denen die dunklen Bässe im wirkungsvollen Kontrast stehen. Mit restloser Einsatzbereitschaft folgte der Chor seinem Dirigenten Rehmann, der in die geistigen Regionen der Werke vordringt. So kamen die altflämischen Kirchenchöre oder die drei Gradualia von Anton Bruckner stilistisch und inhaltlich, bei klanglich feinster Abtönung, im Berliner Konzert zur vollkommenen Darstellung. Rehmann wies sich auch erfolgreich mit seinem Chorzyklus „Langemarck" als Meister polyphoner Satzkunst aus. Flämische Volkslieder, ein Goethe-Zyklus von Otto Jochum und Orgelmusik, mit vorbildlicher Technik und gutem Stilempfinden von Flor Peeters-Mecheln gespielt, rundeten das reichhaltige Programm dieses Abends, der dem Aachener Domchor in Berlin viele neue Freunde und Bewunderer zugeführt hat.

Claudio Arraus enorme Begabung erregt immer wieder Bewunderung. Brachte er im vorigen Jahr eine vollkommene Darstellung Bachscher, so in diesem Jahre Mozartscher Klaviermusik. Sein 5. Mozart-Abend zeigte seine geschliffene Technik, sein beschwingtes Musizieren und sein gereiftes Stilempfinden. Wie klar, echt im Geiste Mozarts, waren etwa die Darstellungen der Fantasien d-moll und c-moll. Mit unübertrefflicher Präzision spielte er zusammen mit Paul Kiß Sonaten und Variationen zu vier Händen.

Charakteristisch für die französische Pianistin Marie-Aimée Warrot (Paris) ist ihr impulsives und stark kontrastreiches Spiel. Mit leidenschaftlichem Schwung trieb sie Schumanns „Carneval" voran. Interessant war ihre Einstellung Bach gegenüber, dessen „Italienisches Konzert" eine romantische Färbung erhielt.

Die drei letzten Klaviersonaten Franz Schuberts, wenige Wochen vor seinem Tode komponiert, kamen in der Singakademie durch Wolfgang Ruoff zur Aufführung. Seine saubere Technik, gipfelnd in einer perlenden Geläufigkeit, kam virtuos zur Entfaltung.

Zwei sympathische Pianistinnen, Susy Mayweg und Friedel Frenz, die ein Konzert auf zwei Klavieren gaben, lernte man im Beethoven-Saal kennen. Anspruchsvoll und dabei gar nicht immer so dankbar war das Programm. Aber es gab einen guten Einblick in die neuere Musik für zwei Klaviere, so mit der unerhört schweren Fuge über

ein Mozart-Thema von Max Reger oder mit den schwer wuchtenden und dann wieder leidenschaftlich bewegten Variationen von Kurt Rasch.

Als ein Sänger mit einer außerordentlich schönen und frei strömenden Stimme zeigte sich der Holländer Gerard van den Arend im Bechstein-Saal. Vor allem in Händel-Arien und Loewe-Balladen kam sein sorgfältig ausgebildeter Bariton, der in allen Lagen gut trägt und durch seinen Glanz die Hörer entzückte, zur machtvollen Entfaltung. Theo van der Pas begleitete in sorgfältiger Anpassung.

Vera Littner, im Besitz einer wohlklingenden Altstimme, sang eine Reihe interessanter Lieder verschiedener zeitgenössischer Komponisten. So hörte man von ihr drei Löns-Lieder in der stimmungsvollen und charakteristischen Vertonung Paul Graeners, Lieder nach Dichtungen Nietzsches von Peterson-Berger und als Erstaufführung ein lyrisches Poem „Il Tramento" von dem italienischen Komponisten Respighi. Hier schwelgen die Stimme und das begleitende Streichquartett in zarten und phantastischen Empfindungen impressionistischer Färbung. Weniger beeindruckte Haudeberts Streichquartett, das erstaufgeführt wurde. Das Fritzsche-Quartett setzte sich neben Vera Littner an diesem Abend mit restloser Hingabe ein. Am Klavier begleitete Hermann Hoppe mit bekannter Meisterschaft.

Der Koloratursopran Charlotte Kaisers besitzt in allen Lagen einen zarten und silbrig-hellen Glanz. Den erheblichen technischen Schwierigkeiten der Koloratur-Arien von Donizetti und Rossini war die Sängerin vollkommen gewachsen. Hugo-Wolf-Lieder sang sie mit feinnuanciertem Ausdruck.

Die Koloratursopranistin Christina Maristany aus Rio de Janeiro, die im Rahmen eines vom Ibero-Amerikanischen Institut veranstalteten Konzertes sang und die sich vor allem erfolgreich für Werke zeitgenössischer brasilianischer Komponisten einsetzte, beherrscht die Gesangstechnik mit glänzender Virtuosität. Die Stimme ist außerordentlich hell gefärbt und klettert in schwierigsten Koloraturen mühelos bis zur unwahrscheinlichsten Höhe empor. Neben dem jungen begabten Gerhard Puchelt begleitete ihr Landsmann Francisco Mignone, ein geschätzter Komponist, von dem auch eigene Lieder, so ein stimmungsvolles Wiegenlied, zu hören waren.

Gerhard Schultze.

Dresden: Aus der Fülle der musikalischen Veranstaltungen eine Auswahl der wichtigsten: Das in seinen Vortragsfolgen außerordentlich umsichtige Dresdener Philharmonische Orchester bot

innerhalb der Reihe „Meister des Taktstockes" ein Konzert des Concertgebouw — Dirigenten Willem Mengelberg — Amsterdam, das alle Zuhörenden in den Bann schlug. Der in vorgerücktem Lebensalter stehende Orchesterleiter packte seine Aufgabe derart beschwingt an, daß die Oberon-Ouvertüre schillerte wie selten bei einem deutschen Interpreten. Energisch musizierte er Les Préludes von Liszt und krönte den Abend mit einer zu letzter Intensität gesteigerten 5. Sinfonie von Tschaikowsky.

Ein ähnliches Erlebnis war der Abend impressionistischer Literatur mit dem Brüsseler Désiré Defauw, der vor allem die „Pini di Roma" von Respighi klanglich zu einem ganz prächtigen Eindruck verdichtete. Ein Konzert für das WHW. war leider nur schlecht besucht, da die Hörer es vorgezogen hatten, die technische Übermittlung durch Rundfunk auszunützen. Trotzdem hätten sie von der Wiedergabe im Konzertsaal selbst mehr gehabt, denn es war höchst interessant, drei Dirigenten nacheinander zu sehen und zu hören. Der ständige Orchesterleiter van Kempen brachte sinngemäß Pfitzners Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn" und drei Stücke aus „Fausts Verdammnis" von H. Berlioz. Rosbaud, Münster, begleitete den strahlenden Tenor August Seiders, Leipzig, und zeigte mit schwingenden Armen die „Don-Quixote"-Variationen von R. Strauß. Hilmar Weber musizierte vorzüglich mit Lea Piltti die Arie der Zerbinetta aus „Ariadne auf Naxos"; in den „Römischen Pinien" konnte er keinen vollständigen Eindruck vermitteln.

Ein Abend mit Lubka Kolessa stellte in den Mittelpunkt Schumanns a-moll-Konzert für Klavier und Orchester, das die Pianistin mit geradezu männlicher Kraft musizierte. Dankbar war man neben der immer gern gehörten Comedietta von Paul Graener für die 6. Sinfonie A-dur von Bruckner, die Paul van Kempen zu großer Steigerung führte.

Mit der Nordischen Gesellschaft — Sachsenkontor — wurde ein Christian-Sinding-Abend mit nachträglichem großen Empfang veranstaltet, dem der Komponist selbst beiwohnte, der in seinem Gesamtwerk vielfältige Anregung dem deutschen Schaffen verdankt. Wohltuend unproblematische Musik sind sein Rondo infinito, sein Konzert für Klavier und Orchester, wenn man sich an die kurz gesteigerten, abgerissenen Schlüsse gewöhnt hat, in großem Zug empfunden die a-moll-Sinfonie, geradezu ein-

schmeichelnd die Lieder. Ingebjörg Gresvik, Oslo, und Kammersänger Schellenberg, Dresden, machten sich neben Paul van Kempen besonders um die Wiedergabe verdient.

Volksbildungsarbeit im besten Sinne wurde in den Konzerten der Philharmonie mit der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" zusammen sowohl in den aufklärenden Abenden „Wege zur Musik" als in den erfreulich leicht verständlichen Konzerten „Musik aus Wien" unter Paul van Kempen und „Tänze der Völker" unter Dr. Meyer, Giesow.

Die Staatsopernkapelle wartete unter GMD. Dr. Böhm mit zwei Solistenkonzerten auf. Während bei dem einen mit Boris Blachers „Concertanter Musik" im Rahmen eines ernsten Programms wohl danebengegriffen war, erschütterte um so mehr die innige, sprühende Wiedergabe des Es-dur-Klavierkonzerts von Beethoven durch Wilhelm Kempff und die Durchführung der e-moll-Sinfonie von Brahms. Im nächsten Konzert stürzte sich der Klaviertitan Walter Gieseking auf Brahms' d-moll-Konzert, das zu ungeheurer Wucht aufgebaut wurde. In Umbesetzung leitete den nächsten Abend GMD. Schuricht als Gast, dem man außerordentlich dankbar war für das Concerto grosso von Geminiani, einer leichtflüssigen Sinfonie Nr. 10 in D-dur und der monumentalen Sinfonie Nr. 7 in E-dur von Bruckner.

In verschiedenen Solistenkonzerten durfte man Vergleiche über große Klavierkünstler anstellen. Es spielten W. Backhaus, Claudio Arrau, Cortot, Prof. Hoehn, aus dessen Vortragsfolge Brahms' f-moll-Sonate besonders plastisch wurde.

Aus den Kantoreikonzerten möchten wir herausheben die Aufführung von Händels „Samsons Ende" in der Bearbeitung von Friedrich Chrysander, die der junge Sophienkantor Hans Heintze zu einem wirklich stilgemäßen barocken Erlebnis gestaltete.

Erwähnenswert ist aus der unerschöpflichen Reihe der musikalischen Abende der Solistennachweis der Landesleitung der RMK., zu dessen Vorführungen man ganz beachtliche Leistungen hört, die zwar weniger virtuos, aber dafür um so bezeichnender für den Nachwuchs sind.

Hans Stephan.

Frankfurt a. M.: Der unerwartet starke Zuspruch, den die Museumskonzerte in diesem Winter gefunden haben, legte den Plan nahe, die Abonnementkonzerte im nächsten Konzertwinter in einer zweiten Veranstaltungsreihe mit unverändertem Programm zu wiederholen. GMD. Konwitschnys energische, zielbewußte Dirigentenpersönlichkeit und die abwechslungsvolle Haltung der Programme gewährleisteten diese günstige Entwicklung, in der das Neue eine bevorzugte Stelle einnimmt. So erwies Hugo Wolfs sinfonische Dichtung „Penthesilea" als deutsche Uraufführung ungekürzt und originalgetreu ihre ungestüme Lebenskraft. Die von Gerh. Hüsch im gleichen Konzert gesungene einfallsreiche Ballade „Don Quichote" von Al. Fr. von Hessen leidet unter der zu überladenen, massigen Instrumentation von R. Pessenlehner. Bruckners 4. Sinfonie in Urfassung bedeutete eine Steigerung ins Erhabene. Regers „Hiller-Variationen" und die sinfonische Dichtung „Also sprach Zarathustra" kamen Konwitschnys Freude an farbiger, vollblütiger Gestaltung sehr entgegen, während die 8. Sinfonie Bruckners im Aufbau noch Wünsche offen ließ. An bedeutenden Solistenleistungen konnten wir Robert Casadesus' effektvolle und lebenerfüllte Wiedergabe von Liszts A-dur-Konzert bewundern. Dann erlebten wir Gäste am Pult. Wilhelm Furtwängler bereitete da mit seinen Berliner Philharmonikern den künstlerischen Höhepunkt des Winters. Den mit dem Frankfurter Musikleben eng verbundenen Ehrendirigenten der Museumsgesellschaft, Wilhelm Mengelberg, hätten wir gern in einer anderen Vortragsfolge als mit Werken Wagners gehört. Eine ideale Wiedergabe erfuhr das ihm gewidmete und in Frankfurt einst uraufgeführte „Heldenleben" von Richard Strauß.

Mehr volkstümlichen Charakter trugen die sehr beliebt gewordenen Sonntagskonzerte, in denen der nun als GMD. nach Münster berufene Hans Rosbaud mit dem verstärkten Orchester des Reichssenders Frankfurt Ausgezeichnetes leistete. Ob dieses klanglich ungemein verfeinerte, bewegliche Instrument in seinen Händen nun Werke von Haydn und Beethoven oder Bartok und Busoni bot: immer war die Exaktheit und Kultur der Darbietungen vorbildlich! Als Solisten hatte man Walter Gieseking in Beethovens C-dur-Konzert und Georg Kulenkampff in Glazunows melodiösem Violinkonzert verpflichtet. Musikalische Kostbarkeiten mit Mozarts und Beethovens Es-dur-Klavierquintetten bescherte die Frankfurter Kammermusikvereinigung mit Hans Rosbaud am Flügel. Neu war das Pariser Calvet-Quartett, dessen Vertrautheit mit deutschem Stil Anerkennung verdiente. Ein künstlerisches Erlebnis besonderer Art bereitete das erstmals erschienene ungewöhnliche Claudio-Arrau-Trio, ebenso Edwin Fischers Kammerorchester, das in Bach, Mozart, Haydn und der Orchestermusik von Kaminski einen Schliff und eine Durchgeistigung von Spiel und Auffassung

aufwies, wie das eben nur einer so festgefügten Kunstgemeinschaft möglich ist.

Eine stark beachtete Stellung hat sich das bereits sehr ausgeglichen musizierende Rhein-Mainische Landesorchester unter Fritz Cujés Leitung im Frankfurter Musikleben errungen, wie das die regelmäßig veranstalteten Konzerte mit Solisten zeigten. Daneben leistet im Rahmen der Frankfurter Kulturgemeinde auch das Kammerorchester unter Führung des Funkkonzertmeisters Josef Peischer wertvolle Erziehungsarbeit in der volkstümlichen Kunstpflege. In diesem Zusammenhang darf das ernsthaft künstlerische Streben des Standortorchesters der Hitler-Jugend nicht vergessen werden, das mancherlei wichtige Aufgaben im Gau hat. Unter den Gastkonzerten großen Stils hinterließ das Reichssinfonieorchester unter der beschwingten Führung von Erich Kloß starke Eindrücke. Einen monumentalen Abschluß fand die Konzertsaison in der Aufführung von Beethovens Neunter Sinfonie durch Siegmund von Hausegger und seine Münchner Philharmoniker, eine Wiedergabe von zwingender Klarheit und authentischer Auffassung! Auch die Einzelkonzerte, darunter eine stattliche Zahl junger Künstler, erlebten ein erfreuliches Anwachsen. Da hörten wir die ehemals namhaften italienischen Belkantovirtuosen Toti dal Monte und Luigi Montesanto und Liederabende der stürmisch umjubelten Gesangskunst Erna Sacks und Helge Roswaenges. Auch Viorica Ursuleac und Clemens Krauß waren als Gäste Vermittler älteren und neueren Liedschaffens. Einen eignen Abend veranstaltete die an die Frankfurter Musikhochschule verpflichtete Gesangspädagogin Marga Iff-Koch. Bereits im Ausland hat der hochbegabte Frankfurter Pianist Georg Kuhlmann sein Können bewährt wie auch jetzt in zwei Konzerten klassischer und zeitgenössischer Musik. In einem Konzert auf zwei Klavieren musizierte Prof. Alfred Hoehn mit seiner Meisterschülerin Gisela Sott, die auch in einem eignen Abend als Begabung großen Formats erschien. Sämtlichen Klavier-Violinsonaten Beethovens galten die drei Abende von Maria Neuß und Richard Laugs.

Eine bedeutende Zunahme erfuhren die Veranstaltungen zeitgenössischer Kunst: Neue Wege beschritt da vor allem der „Arbeitskreis für neue Musik" in seinen öffentlichen und internen Abenden, wo auch das Ausland stark berücksichtigt wurde (u. a. ein Konzert mit holländischer Musik). Heutigem Liedschaffen widmete sich die Altistin Else Lampmann in Verbindung mit dem Komponisten Otto Braun (Klavier). In Hauskonzerten (Konsul Butz) setzten sich junge Tonsetzer eigenhändig (auch in Improvisationen!) für ihre

Muse ein. Ein Austauschkonzert großen Stils, das in Gemeinschaft mit dem „Ständigen Rat für internationale Zusammenarbeit der Komponisten" unter dem Genfer Dirigenten Ernest Ansermet veranstaltet wurde, brachte eine geschickte Ouvertüre zur Oper „Don Juan in der Fremde" von Hans Haug, das interessante Concerto für Bratsche und Orchester von Paul Müller, eine rasch vorüberhuschende Ballade für Klavier und Orchester von E. R. Blanchet und eine stark umstrittene dreisätzige Sinfonie von Arthur Honegger. Außerdem lud die Gesellschaft „Dante Alighieri" zahlreiche italienische Solisten zu Gastspielen ein.

Gottfried Schweizer.

Hannover: Unter den musikalischen Ereignissen der Hauptstadt Niedersachsens innerhalb der letzten Monate ist ein Opernhauskonzert unseres Städtischen Orchesters mit Prof. Clemens Krauß als Gastdirigenten besonders hervorzuheben. Obwohl die Zusammenstellung des Programms mit Beethovens „Eroica", Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung" und Strauß' „Till Eulenspiegel" einiges Befremden erregen mußte, gingen von der Wiedergabe namentlich des Straußschen Werkes dank einer künstlerisch intensiven Erfassung der programmatischen Einzelheiten bedeutende Wirkungen des Konzertes aus, die dem Gast einen ungewöhnlich großen Erfolg errangen. Im fünften unserer Abonnementskonzerte, das in Erna Berger eine ausgezeichnete Solistin besaß, hatte der hannoversche Komponist und erste Harfenist des Städtischen Orchesters, Kurt Gillmann, mit seinem inzwischen auch an anderen Orten viel beachteten „Scherzo cromatico" starke Anerkennung. Mit seinem ersten Auftreten erwarb sich das Pariser Calvet-Quartett in Werken deutscher und französischer Komponisten einen großen Anhängerkreis. Siegmund Hausegger und seinen Münchener Philharmonikern war trotz des Mißgeschickes eines halbleeren Saales ein starker künstlerischer Erfolg beschieden. Weniger beachtet ging dagegen ein Konzert mit Werken niedersächsischer Komponisten vorüber. Wilhelm Backhaus' Wiedergabe von Beethovens c-Moll-Klavierkonzert wuchs sich zu einem der Höhepunkte der jüngsten Zeit aus. Ein Abend mit Liedern und Balladen des

hannoverschen Komponisten und ersten Solorepetitors Max Peters, dessen Oper „Der Sohn der Sonne" vor zwei Jahren bei uns uraufgeführt wurde, zeigte den kultivierten und selbständig gestaltenden Tonkünstler als Meister höchst kunstvoller und empfindungsstarker Gesangsstücke. Die fast nur aus Uraufführung bestehende Vortragsfolge erbrachte wieder einmal den Nachweis, daß auch im zeitgenössischen Liedschaffen Kräfte am Werk sind, die einer stärkeren Beachtung seitens der Nachschaffenden wie auch der Verleger unbedingt wert sind. Das aus jugendlichen Künstlern gebildete Bethan-Quartett (Erna Bethan, Gert Pohl, Otto Pröbstle und Siegfried Then-Bergh) mehrfach mit guten Leistungen hervorgetreten, zeigte in einem eignen Konzert so erhebliche Fortschritte, daß von ihm zweifellos Bedeutendes zu erwarten ist. Ein unermüdlicher Vorkämpfer für neue Orgelmusik, der Organist Frank Faber, setzte sich in einem großen Abend für Heinrich Kaminski ein. Ein Klavierabend von Georg Kuhlmann hinterließ günstige Eindrücke, wenn auch z. Z. die Ausdrucksfähigkeit des Künstlers nach der Seite des Piano- und Legatospiels noch zu wünschen übrig ließ. Zwei der eigenwilligsten Musikerpersönlichkeiten Hannovers, Hans Stieber, der weitgeschätzte Komponist des „Eulenspiegels" und Chormeister, und Kapellmeister Fritz Lehmann, dem für eine systematische Pflege neuer und Oratorienmusik zu danken ist, verließen Hannover. Sie hinterlassen eine Lücke in unserem Musikleben, die vorerst wohl nicht gleichwertig zu schließen sein wird. Bedauerlicherweise scheinen dahingehende Bestrebungen nur geringen Erfolg zu versprechen.

August Uerz.

Heidelberg: Überblickt man sämtliche zahlreichen Abende des entschwundenen Konzertwinters, so haftet unter den Uraufführungen als dauerhafte Bereicherung die der vier „Lieder aus dem Kriege" von Franz Philipp im Gedächtnis. Obwohl im Felde beim JR. 113 geschrieben (1914) und schon lange gedruckt, fanden diese wertvollen Liedschätze nun erst bei der 2. Badischen Gaukulturwoche ihren klingenden Weg ins Freie, zum Volke, für das sie geschaffen wurden! Das schwächliche Nachkriegsdeutschland hatte also für solche Kulturwerte keine Verwendung. Langheinrichs 6 Zweizeiler „Posten" führte Philipp in einer einzigen, wirksam geschlossenen Steigerung zum gewaltigen Höhepunkt: „Mein Leben ruht in deiner Hand, mein herrlich Vaterland." „Mühlhausens Kriegsgebet" schreitet in feierlichem Ernst zu nicht minder geglücktem Höhepunktausklang: „... daß sich durch uns vollende dein Werk am Wendetag." Überhaupt wurde in diesem op. 5 die Konzeption unendlich gedrungener und fester als in seinen vorangegangen schwermütigen Lenau-Liedern. Diese Kriegslieder künden bereits die Meisterschaft und Klarheit seiner jüngsten Feiermusik nach Gerhard Schumann an. — Der Frankfurter Baß Prof. Johannes Willy sang die vier Lieder mit innerster Teilnahme zur sinfonisch malenden Begleitung Generalmusikdirektor Kurt Overhoffs mit dem Städt. Orchester. Als weitere Uraufführung sei die „Festliche Musik für großes Orchester und Orgel" von Erich Lauer, dem jungen badischen Tondichter hervorgehoben. Karl Michael Kommas Konzert für Orgel und großes Orchester wurde ebenfalls durch Dr. Herbert Haag und Overhoff zu eindrucksvoller Aufführung gebracht. Wir hörten von dem jungen sudetendeutschen Tondichter auch Klavierwerke und Lieder, markige Vertonungen des Österreichers Josef Weinheber.

In den 6 Städt. Sinfoniekonzerten spielten Raoul v. Koczalski, Alfred Lueder, Lubka Kolessa, Jean Françaix und Enrico Mainardi, der Pizzettis Cellokonzert zum Siege führte. Die sinfonischen Hauptwerke dieser 6 Abende wurden von Overhoff in 5 Morgenstunden Sonntags Minderbemittelten eintrittfrei vorgeführt und vorher erläutert: dies wurde seit einigen Jahren schöne, dankenswerte Gepflogenheit, weiterer Nachahmung empfohlen. Höhepunkt der 3 Kammermusikabende (Zernick- und Queling-Quartett) war das Pariser Calvet-Quartett mit Beethovens op. 131 und 132. Der Bach-Verein sang Gerhard Frommels farben- und formenfrohe „Herbstfeier", die den jungen oberrheinischen Tondichter in seiner überquellenden Phantasiefülle bestätigt, mag auch Verleths „Fränkischer Koran" nicht immer der Werkeinheitlichkeit gedient haben. Auch Brahms „Deutsches Requiem" wurde ein Erfolg des Bach-Vereins unter Prof. Dr. H. M. Poppen. Bereichernd kamen 5 Abende der Heidelberger, Kurpfälzischen und Basler Kammerorchester hinzu.

Das Heidelberger Kammerorchester, das in Paris großen Erfolg hatte, konzertierte in seiner Heimat mit Prof. Edwin Fischer. Wolfgang Fortner begleitete das Es-dur-Konzert Mozarts und leitete die seltener gehörte B-dur-Sinfonie KV. 444 und die Serenade KV. 239. Den weihevollen Mozart-Abend bereicherte der herzlich gefeierte Solist noch durch die Fantasie c-moll, Romanze As-dur, Menuett G-dur und Türkischen Marsch.

Friedrich Baser.

Magdeburg: Rückgrat des Musiklebens sind auch in dieser Spielzeit wieder die Anrechtskonzerte des Städtischen Orchesters unter Leitung von GMD.

Erich Böhlke. Sie waren, wie seit Jahren, ausabonniert, und auch die Generalproben an den Sonntagmorgen erfreuen sich lebhafter Anteilnahme. Der erste Abend gewann als 40. Geburtstag des ausgezeichneten Ensembles festliche Bedeutung als Datum wie als Kunstleistung. Die Vortragsfolge konnte gleichzeitig als Programm für all diese Veranstaltungen gelten, in denen vornehmlich die feststehenden großen Werke der deutschen wie der außerdeutschen Musik pfleglichst betreut werden. Die Jubiläumsgabe der zu Feiernden (in deren Mitte drei Kammermusiker, der Geiger Nindritz, der Bassist Gericke und der Schlagzeuger Freyhold ihre langjährige Orchesterzugehörigkeit von vierzig, vierzig und fünfundzwanzig Jahren begingen) war die Jupiter-Sinfonie von Mozart und danach Beethovens Fünfte. Im weiteren Umkreis der sinfonischen Montage standen Händel, Brahms, Bruckner, Dvořák, Berlioz, Tschaikowsky, Rachmaninoff und Busoni. Tschaikowsky mit einer Interpretation der Pathetique, die zu Böhlkes musikantisch sichersten Taten gehört. Als Solisten waren nacheinander zu hören Tiana Lemnitz, Alma Moodie (die das Violinkonzert von Busoni herrlich spielte), der Cellist Leo Koszielny, die Pianistin M. Krasmann (mit Rachmaninoff) und Margarethe Klose (mit Reger-, Hugo-Wolf- und Gluck-Gesängen, die sie großlinig mit tiefem Stilgefühl vortrug).

Der Kaufmännische Verein zu Magdeburg hat, seiner Tradition getreu, bisher zweimal die Berliner Philharmoniker in die Stadthalle verpflichtet. Sie kamen zuerst mit Furtwängler, Edwin Fischer und dem neuen Furtwängler-Konzert, das gleich nach der Uraufführung tiefsten Eindruck hinterließ und gewaltige Resonanz fand. Beethovens Achte gab den unproblematischen Auftakt. Das zweite Philharmonikerkonzert, dem noch ein drittes unter Abendroth folgen wird, dirigierte Professor Raabe: Graeners Gotische Suite, Schumanns d-Moll-Sinfonie und etliche von Bockelmann gesungene Lieder von Wolf und Liszt. — Da wir gerade bei den berühmten Namen sind: in den verschiedenen Zyklen, die von der Harmonie-Gesellschaft, vom Veranstalter der „Meisterkonzerte" und von dem Leiter der „Kammermusik-Gemeinde" arrangiert sind, waren u. a. zu hören: Cortot mit zwei bezaubernden Stunden am Klavier; Elly Ney, welche den tiefgründigen Vortrag von Beethoven-Sonaten mit der Lektüre von Briefen des Meisters einleitete; Kulenkampff und Kempff mit Sonaten; Schlusnus mit Liedern, ohne Bravour-Arien!; Ramin, Grümmer und Wolf mit alter Musik auf alten Instrumenten; das Strub-Quartett; Roswaenge mit Liedern und Arien. Dies alles durfte von vornherein als künstlerisch sicher gelten. Eine Überraschung bot das erste Auftreten des erst dreizehn Jahre zählenden Joachim Wallbaum, der mit einem Liebhaberorchester, dem unter Dr. Kabls Leitung stehenden „Orchester-Verein", das A-dur-Konzert von Mozart brachte und hier wie in einigen Sologaben, unbegleitet, nicht nur seine geradezu märchenhaft sichere Technik ins Treffen führen konnte, sondern darüber hinaus eine beklemmend gute Musikalität. Wallbaums Lehrer, der Pianist Hans Weitzig, bot selbst einen Schumann-Abend, der es bedauernswert erscheinen läßt, wie wenig dieser Künstler heute über Magdeburgs Mauern hinaus bekannt ist. — Die ersten Oratorienkonzerte des Winters waren ein Abend des neugebildeten Städtischen Chores unter Böhlke mit dem Brahms-Requiem und das Totensonntagskonzert, das Verdi-Requiem, mit welchem der altberühmte Reblingsche Gesangverein unter Leitung von Bernhard Henking in ungetrübter Einheit und Reinheit seinen Ruf aufs neue zu mehren wußte. — Durch Vermittlung von KdF. werden im Kreuzgang und in der Aula des Klosters Unserer lieben Frauen seit längerer Zeit Kammermusikabende durchgeführt, deren Spieler meist im Kostüm der Zeit der Komposition auftreten und sich stärkster Teilnahme an ihrer Erziehungsarbeit erfreuen dürfen. Die Leitung dieser Veranstaltungen hat der städtische Konzertmeister Willy Kade, der mit seinen Streicher-Bläser-Ensembles auch in die Betriebe hineingeht. Wie sich das öffentliche Musikleben einer Stadt von dreihunderttausend Einwohnern neu zu schichten und umzuschichten beginnt, darüber soll am Schlusse des Jahres einiges gesagt werden. Die Chronik der letzten Monate wäre unvollständig, gedächte sie nicht eines musikalisch, geistig, volklich und politisch wesentlichen Erlebnisses, das das Römische Augusteum-Orchester auf seiner Deutschlandreise auch nach Magdeburg trug.

Günter Schab.

Wiesbaden: Der Konzertwinter in der Weltkurstadt ist wiederum durch eine außerordentliche Fülle hochwertiger Veranstaltungen gekennzeich-

net. Seinem eigentlichen Beginn ging im Rahmen von Wiesbadens Herbstwochen ein Festkonzert der vereinigten Orchester des Deutschen Theaters und Kurhauses unter der Stabführung von GMD. Karl Fischer voraus. „Till Eulenspiegels lustige Streiche" von Richard Strauß, der „Bolero" von Maurice Ravel und die „Phantastische Sinfonie" von Hector Berlioz bildeten eine glücklich gewählte Werkfolge, der die hundertköpfige Musikerschar prächtigen Klang und intensive Wirkungskraft zuteil werden ließ. Carl Schuricht hat sich an der Spitze des Kurorchesters in acht Zykluskonzerten eine großzügige Beethoven-Huldigung zur Aufgabe gemacht. Außer der Vierten wurden bis jetzt alle Nummern des sinfonischen Gesamtwerks zu lebensvoller und stiltreuer Darstellung gebracht. Für Beethovens konzertantes Schaffen setzten erste Solisten ihre Kunst ein: Professor Elly Ney spielte das Klavierkonzert in G-Dur meisterlich, der hervorragende französische Pianist Robert Casadesus gab dem Es-Dur-Konzert mit vollkommener Tastenbeherrschung eine wahrhaft klassische Deutung, und der Amerikaner Albert Spalding interpretierte das Violinkonzert technisch und musikalisch vollendet. Als weitere Solisten von Rang hörte man in diesem Zyklus die Koloratursopranistin Erna Berger mit Hans Pfitzners „Alten Weisen", den Baritonisten Rudolf Watzke mit Gesängen von Beethoven, Schubert und Loewe und schließlich die blutjunge Guila Bustabo, die das Brahmssche Violinkonzert mit verblüffender Griff- und Strichsicherheit hinreißend temperamentvoll musizierte. Trotz der betonten klassisch-romantischen Färbung seiner Programme übersah Schuricht nicht das zeitgenössische Schaffen. Denn er führte das Divertimento op. 27 von Max Trapp und die „Comedietta" von Paul Graener auf und veranstaltete einen „Zeitgenössischen Abend", an dem man eine musikantisch belebte Ouvertüre von Boris Blacher, die großlinig gestaltete 1. Sinfonie von Robert Oboussier und die mit starken Spannungen geladene, auf einen monumentalen Stil hinstrebende „Musik für Klavier und Orchester" aus der Feder des einheimischen Franz Flößner mit dem Komponisten als virtuosem Anwalt des Solopartes kennenlernte.

Zu den völlig ausabonnierten Zykluskonzerten haben die ebenfalls vom Kurorchester bestrittenen Sinfoniekonzerte zu volkstümlichem Eintrittspreis als wertvolle Ergänzung zu gelten. Der mächtig aufstrebende Musikdirektor August Vogt versteht es, interessante Programme aufzustellen und sie mit bestem künstlerischen Erfolg durchzuführen. Für seine Tatkraft zeugen folgende bemerkenswerte Aufführungen: 1. Sinfonie in c-Moll von E. G. Klußmann, Vorspiel für Orchester und Musik für Klavier mit Orchester von Erich Sehlbach und die Orchestersuite op. 3 von Hans Wedig. Tilla Briem (Sopran), Irma Zucca (Klavier), Hugo Steurer (Klavier) und die Wiesbadener Künstler Justus Ringelberg (Violine), Karla Fritz (Alt) und Kurt Utz (Orgel) wirkten bisher in dieser Konzertfolge als tüchtige Solisten. Neben den Orchesterkonzerten läuft im Kurhaus eine Kammermusikreihe, in der hauptsächlich vom Vogt-Trio und Nocke-Quartett klassisches und romantisches Gut gepflegt wird, aber auch zeitgenössische Komponisten wie Fritz Zech, Walter Gieseking, Fr. K. Grimm, A. Weweler, J. Pizzetti, S. W. Müller und R. C. v. Gorrissen Berücksichtigung fanden. Die von Karl Fischer im Deutschen Theater geleiteten Sinfoniekonzerte fesselten sowohl durch die geschickte Programmgestaltung wie durch solistischen Glanz. Als Neuheiten wurden eine von Adolf Sandberger aufgefundene Haydn-Sinfonie in D-Dur und Strawinskys Ballettsuite „Jeu de cartes" geboten. Walther Ludwig erwies sich als vorzüglicher Mozart-Sänger, Eduard Erdmann spielte das Klavierkonzert in d-Moll von Brahms mit geistiger Überlegenheit und gesammelter Erlebniskraft, und der Violoncellist Enrico Mainardi war dem Dvořák-Konzert ein unübertrefflicher Interpret.

Der Verein der Künstler und Kunstfreunde wußte auch in dieser Konzertsaison wieder seine glänzende Tradition zu wahren, indem er erlesene musikalische Genüsse vermittelte. Das Zernick-Quartett hob Humperdincks romantisch-blühendes Streichquartett aus der Taufe; Poldi Mildner, Wilhelm Backhaus und Georg Kulenkampff sind einige der hervorragenden Solisten dieser Konzerte.

Auf dem Gebiete des Oratoriengesangs waren die Wiesbadener Vereine sehr rege. Der Cäcilien-Verein feierte sein 90jähriges Jubiläum mit einer stilsicheren Aufführung der Bachschen h-Moll-Messe unter August Vogts Leitung, der zu neuem Leben erwachte Bach-Chor widmete seine Kraft dem „Weihnachtsoratorium" und der Lehrergesangverein ließ Händels „Alexanderfest" erklingen.

Gerhard Weckerling.

* Zeitgeschichte *

Tageschronik

Auf Schloß-Burg an der Wupper führt das Reichspropagandaamt Düsseldorf in Verbindung mit der Kreisleitung Bergisch-Land und der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer in diesem Jahre den 5. Jahrgang der für das deutsche Musikleben sehr bedeutsamen „Burgmusiker" durch. Dabei ist besonders die Tatsache erwähnenswert, daß 80% der Werke in den diesjährigen Programmen zeitgenössischer Musik gewidmet sind. Folgende Veranstaltungen werden durchgeführt: 23. April: „Nordische Musik", Werke von Jon Leifs und Ture Rangström. 5. Mai: August-Weweler-Feier (zum 70. Geburtstag des Meisters): Streichquartett E-dur, Lieder, Kammersinfonie für 10 Soloinstrumente. 6. Mai: Kammerkonzert der 3. Deutschen Komponistentagung. 18. Juni: Hitler-Jugend musiziert: Neue Musik. 10. September: Finnische Musik, Toivo Kuula (gefallen 1917 im Finnischen Befreiungskampf): Klaviertrio, Kilpinen: Lieder, Sibelius: Arioso für Sopran und Streichquartett „Traure nicht, du arme Blume". 22./23. Oktober: Zeitgenössische Kammermusik. 22. Oktober: Herm. Simon: „Kinderfibel" für kleine Kinder, Otto Leonhardt: Streichquartett f-moll, Albrecht v. Hohenzollern: Variationen und Fuge für Klavier, O. Gerster: Lieder für Altstimme und Bratsche, Paul Carriere: Streichquintett. — 23. Oktober: W. Rinkens: Cellosonate, Hans Chemin-Petit: Kantate „An die Liebe" für Sopran und Kammerorchester, O. Leonhardt: Kammersinfonie für 12 Soloinstrumente, P. Graener: Rapsodie „Sehnsucht an das Meer" für Bariton, Streichorchester und Klavier. 5. November: Prof. Max Pauer spielt Klavierwerke von Schubert.

Unter der Schirmherrschaft von Frau Winifred Wagner (Bayreuth) und Gauleiter und Reichsstatthalter Dr. Alfred Meyer findet in den Tagen vom 7.—12. Juni die vierte Richard-Wagner-Festwoche in Detmold statt. Sie bringt in diesem Jahre Aufführungen von Beethovens „Neunter", Wagners „Tristan und Isolde" und der „Meistersinger". Daneben wird Dr. Rainer Schlösser das Wort zu einer grundlegenden Rede nehmen und am gleichen Abend eine Zusammenstellung von Aufführungen des Hans-Sachs-Spiels „Der fahrende Schüler im Paradies", der ersten Buffooper „La serva padrona" (Die Magd als Herrin) von Pergolesi und der Buffoszene aus Richard Wagners „Liebesverbot" besonders fesselnd sein. Während die künstlerische Gesamtleitung wiederum in den Händen von Otto Daube (Detmold) liegt, der die traditionellen Einführungen in Dichtung und Musik der zur Aufführung gelangenden Werke geben wird, wurden wiederum eine große Anzahl namhafter deutscher Künstler zur Mitwirkung verpflichtet. Hervorgehoben sei, daß die abschließende Festaufführung der „Meistersinger von Nürnberg" in allen Solopartien, den Meistern und Lehrbuben durch die Berliner Staatsoper in der Bayreuther Originalbesetzung erfolgen wird. Die Inszenierung besorgt Staatsrat Heinz Tietjen, die musikalische liegt in Händen von Professor Leopold Reichwein, und die Bühnenbilder entwirft Professor Dr. Emil Preetorius.

Jedes Jahr, wenn die Spielzeit endet, finden sich zu Beginn der Reisezeit im Rahmen der Berliner Kunstwochen noch einmal alle Kräfte zu festlichen Veranstaltungen zusammen. 1935 waren die Musikfestspiele Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel gewidmet. 1936, im Jahr der Olympischen Spiele, wurde das Deutsche Beethoven-Fest gegeben, 1937 ehrte Berlin die deutschen Romantiker. Im Mittelpunkt der Musikfestspiele 1938 steht das Deutsche Reger-Fest der Max-Reger-Gesellschaft. Die schon Tradition gewordenen Schloßmusiken im fackelerleuchteten Schlüterhof des Stadtschlosses, in der Eosanderkapelle, die Serenaden im Schloßpark Niederschönhausen und nun auch im Charlottenburger Schloßpark beenden, durch andere festliche Konzerte alter Musik ergänzt, die Kunstwochen.

Die Berliner Kunstwochen werden unter der Schirmherrschaft des Oberbürgermeisters und Stadtpräsidenten der Reichshauptstadt von den Berliner Konzertveranstaltern gegeben.

Prof. Walter Niemann (Leipzig), der im vergangenen Konzertwinter in fast allen deutschen Sendern aus eigenen Klavierwerken spielte, gab mit bedeutendem Erfolg in Leipzig (Gohliser Schlößchen) zwei (Rich.-Wagner-Verband Deutscher Frauen, KdF.), in Detmold (KdF.) einen Klavierabend aus eigenen Werken, wobei seine beiden neuesten Klavierwerke — „Musik für ein altes Schlößchen", „Rokoko"-Ballettsuite — zum Vortrag gelangten. Die Kammerorchesterfassung seiner „Rokoko"-Ballettsuite kam im Augsburg-Münchener Reichssender (Leitung: Dr. Max Herre) zur Ur- und im Sender London Regional zur englischen Erstaufführung.

Der Walter-Bachmann-Preis, der seinerzeit zu Ehren des verdienten Künstlers und Klavierpädagogen Professor Walter Bachmann in Dresden gestiftet wurde, wird, nachdem die Stiftung jetzt in das Eigentum der Landeshauptstadt Dresden übergegangen ist, künftig durch das Konservatorium der Landeshauptstadt Dresden, Akademie für Musik und Theater, ausgeschrieben werden. Das nächste Preiswettspiel wird im Frühjahr 1939 stattfinden. Nähere Auskunft ist durch die Kanzlei des Konservatoriums der Landeshauptstadt Dresden zu erfahren.

Im Erkschen Männergesangverein, dem ältesten Männerchor Berlins, wurde an Stelle des zurückgetretenen GMD. Dr. Julius Kopsch der Leiter der Singschule am Konservatorium der Reichshauptstadt Rudolf Lamy zum Ersten Chormeister berufen.

Das wie alljährlich in Langenberg (Rhld.) für Ende Mai vorgesehene Niederbergische Musikfest mußte mit Rücksicht auf die Gaumusikwoche auf den 11. und 12. Juni verschoben werden. Im Mittelpunkt des von dem Städt. Musikdirektor Mombaur gestalteten und ausgeführten Programmes steht Beethovens Neunte. Die Vortragsfolge des 2. Festkonzertes sieht Werke von Weber, Schumann (Violinkonzert), Brahms, Kaun und Weveler vor. Die Vielgestaltigkeit seines Ablaufs (Eröffnung auf dem Marktplatz durch das Jungvolk, Morgensingen des BDM., Heldengedenkfeier, gestaltet von der HJ., Chorfeierstunde auf der Hordt) weitet das Niederbergische Musikfest über das Musikalische hinaus zu einem auch politischen Bekenntnis zu deutscher Art und Kunst.

Edvard Grieg ist 1907 in seiner Vaterstadt Bergen gestorben, aber seine Gattin Nina Grieg hat ihn fast um drei Jahrzehnte überlebt. Aus dem Testament ergibt sich, daß von dem nach Griegs Tod durch Tantiemen noch stark angewachsenen Vermögen der stattliche Betrag von etwa 800 000 Kronen, also rund eine halbe Million Reichsmark, der Philharmonischen Gesellschaft „Harmonie" in Bergen als Erbe zufällt.

Wie ein bekannter englischer Konzertunternehmer nach einer Studienreise durch USA. erklärte, wird die Konzertsituation in Amerika immer besser. Nicht nur in kleineren Orten sei die Aufgeschlossenheit des Publikums in stetem Wachsen begriffen, sondern vor allem auch in den großen Städten wie Neuyork, Boston und Philadelphia, die mit Konzerten zahlreicher ausländischer Künstler bedacht werden, sei eine wachsende Musikwelle bei der Zuhörerschaft festzustellen. So werden jetzt in mehr als 400 Städten sogenannte Gemeinschaftskonzerte veranstaltet, die durch ein neues System des Besucherabonnements sichergestellt werden. Die von den abonnierenden Besuchern im voraus entrichteten Summen werden zur Finanzierung der Konzerte und Orchester verwendet.

In Witten (Ruhr) ist ein hundert Musiker starkes SA.-Sinfonie-Orchester der SA.-Gruppe Westfalen gegründet worden, dessen Dirigent Konzertmeister A. Schmidt, Hagen, ist. Das Orchester trat dieser Tage zum erstenmal mit Werken von Beethoven, Schubert und Wagner an die Öffentlichkeit.

Dem Präsidenten der Reichsmusikkammer ist von ausländischer Seite ein größerer Betrag gestiftet worden, der dazu verwandt werden soll, mehrere gemeinnützige Kulturorchester mit erstklassigen Musikinstrumenten auszustatten. Etwa 20000 Mark werden dem deutschen Geigenbauhandwerk zufließen. 25 Geigenbauer sind aufgefordert worden, selbstangefertigte Instrumente einzureichen.

Eine seltsame Ehrung wird der im Jahre 1917 verstorbenen bedeutenden Pianistin Teresa Carreno zuteil. Die Regierung von Venezuela hat nämlich jetzt die Ausgabe einer neuen Briefmarkenserie zu Ehren dieser Künstlerin, die aus Venezuela stammt, beschlossen. Teresa Carreno hat nach ihrem Siegeszug durch die Welt erst im Tode wieder zur Heimat zurückgefunden, wo ihre Asche heute in einer Bronzeurne im Palast der Schönen Künste aufgestellt wurde.

Das bedeutendste der sudetendeutschen Musikfeste dieses Jahres wird als „Sudetendeutsche Musikfestwoche" in der Zeit vom 21. bis 27. Mai in Teplitz-Schönau stattfinden. Ein

„Tag des Sängerbundes der Sudetendeutschen" wird dem Chorlied gewidmet sein und in einer Festaufführung des „Fidelio" gipfeln. Unter der Mitwirkung der sudetendeutschen Erziehungsverbände werden „Das neue Volkslied, der Volkstanz und der Kunsttanz im Dienste der Erziehung" zur Geltung kommen. Der „Tag des Finkensteiner Bundes" wird durch eine Festaufführung des „Egmont" durch ein Ensemble des Berliner Staatstheaters seine besondere Weihe erhalten. Das Collegium musicum der Prager Deutschen Universität und die Prager Singgemeinde werden eine Bach-Feier veranstalten. Eröffnet soll die Festwoche mit einer Schubert-Feier werden, während ihren Abschluß eine Richard-Wagner-Gedenkfeier zum 125. Geburtstag des Meisters bilden wird.

Den Auftakt der Düsseldorfer „Reichsmusiktage des Dritten Reiches" wird am 23. Mai die Uraufführung von Ludwig Mauricks Oper „Simplizius Simplizissimus" bilden. Die musikalische Leitung hat der Komponist. Die weiteren Festopern sind „Arabella" von Richard Strauß und „Don Juans letztes Abenteuer" von Paul Graener. Ferner gelangt Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" zur Aufführung. Besondere Kundgebungen werden vom Reichsstudentenbund und der Reichsjugendführung vorbereitet.

An der Wiener Staatsoper hat Direktor Dr. Kerber die immer noch bestehende Claque abgeschafft.

In München wird vom 21. bis 25. Mai eine Reichstagung des Richard-Wagner-Verbandes Deutscher Frauen durchgeführt, bei der Univ.-Prof. Dr. Max Wundt einen Festvortrag halten wird.

Richard Graf du Moulin-Eckart ist im Alter von 74 Jahren in Augsburg verstorben. Seine Cosima-Wagner-Biographie sichert ihm einen bleibenden Platz im Wagner-Schrifttum.

In Belgrad wurde die erste staatliche jugoslawische Musikschule eröffnet.

Die bedeutende Wagner-Sängerin der Vorkriegszeit Erna Denera ist in Berlin gestorben. Lange Zeit hindurch gehörte sie zu den hervorragendsten Mitgliedern der Berliner Hofoper.

Die Wiener Philharmoniker gastierten in Anwesenheit des Führers in der Berliner Philharmonie. Der Abend wurde zu einem Triumph für das hervorragende, 1842 von Otto Nicolai gegründete Orchester. Die von Wilhelm Furtwängler geleitete Vortragsfolge umfaßte Schuberts Unvollendete und Bruckners 7. Sinfonie. Der Kaiserwalzer von Johann Strauß kam dann noch als Zugabe hinzu.

Die holländische Regierung hat die finanzielle Unterstützung des in musikalischen Kreisen seit langem gehegten und geförderten Plans einer eigenen Nationaloper abgelehnt. Eine Oper sei ein zu kostspieliges Ding, das ohne merkliche Unterstützung aus öffentlichen Mitteln keine Aussicht auf Entwicklung habe, war die Begründung des holländischen Ministers für Kunst und Wissenschaft. Eine derartige Unterstützung könne bei den heutigen Verhältnissen nicht gewährt werden. Ja, dieser Bescheid brachte gleich noch eine andere unerfreuliche Tatsache. Der Minister kündete zugleich Ersparnisse in der Subventionierung der holländischen Orchester an. Man müsse für ihre Sanierung andere Wege suchen, als das ständige Zurückgreifen auf Reichsbeihilfen.

Deutsche Musik im Ausland

Das Berliner Frauen-Kammerorchester unter Führung von Gertrude-Ilse Tilsen kehrte, nachdem es Anfang Februar mit viel Erfolg in Holland konzertiert hat, von seiner dritten Italientournee zurück. Es wurde bereits wieder für das nächste Jahr verpflichtet.

Anläßlich der Musikfestwoche in Bournemouth (England) war der 1. Kapellmeister am Reichssender München, Hans Adolf Winter, eingeladen worden, ein Sinfoniekonzert mit Werken deutscher Meister zu leiten. — Der Dirigent wurde stürmisch gefeiert.

Personalien

Titelverleihungen durch den Führer:

Der Führer und Reichskanzler hat auch in diesem Jahr eine Reihe von namhaften Künstlern durch Verleihung eines Titels geehrt.

Es wurden u. a. verliehen: der Titel Professor: dem Klavierpädagogen und Musikschriftsteller Rudolf Maria Breithaupt in Berlin; dem Komponisten und Kirchenmusikdirektor Martin Grabert in Berlin; dem Konzertpianisten Siegfried Grundeis in Leipzig;

der Titel Generalmusikdirektor: dem Kapellmeister am Städtischen Opernhaus Nürnberg

Alfons Dressel in Nürnberg; dem Dirigenten und Städtischen Kapellmeister Leopold Reichwein in Bochum und Wien;
der Titel Staatskapellmeister: dem Kapellmeister an der Staatsoper Berlin Karl Elmendorff in Berlin; dem Kapellmeister am Deutschen Opernhaus Berlin Walter Lutze in Berlin; dem Kapellmeister an der Staatsoper Hamburg Dr. phil. Hans Schmidt-Isserstedt in Hamburg; dem Kapellmeister an der Staatsoper Berlin Johannes Schüler in Berlin-Nikolassee;
der Titel Kammersänger: dem Sänger Hendrik Drost in Nürnberg; dem Opernsänger Walter Großmann in Berlin; dem Opernsänger Georg Hann in München; dem Opernsänger Peter Markwort in Hamburg; dem Opernsänger Hans Hermann Nissen in München; dem Opernsänger Hans Joachim Sattler in Hamburg; dem Opernsänger Wilhelm Schirp in Berlin; dem Opernsänger Karl Schmitt-Walter in Berlin; dem Opernsänger Willy Wissiak in Hannover;
der Titel Kammersängerin: der Opernsängerin Maria Engel in Hannover; der Opernsängerin Felice Hüni-Mihacsek in München; der Opernsängerin Hildegarde Ranczak in München; der Opernsängerin Gertrud Rünger in Berlin und München; der Opernsängerin Erna Schlüter in Düsseldorf;
der Titel Kammervirtuose: dem Konzertmeister Rudolf Schöne in München; dem Kammermusiker Paul Pingel in Berlin; dem Kammermusiker Richard Klebe in Karlsruhe; dem Musiker Theodor Schenk in Dresden; dem Solocellisten Herbert von Beckerath in München. Außerdem wurde eine Reihe von Angehörigen staatlicher Orchester durch die Verleihung des Titels Kammermusiker ausgezeichnet.

Kapellmeister Fritz Lehmann, der bisher als Dirigent in Hannover und Hildesheim wirkte und seit Jahren die musikalische Leitung der Göttinger Händel-Festspiele innehatte, wurde als Generalmusikdirektor nach Wuppertal berufen. Dieser Posten schließt außer der Oberleitung über das Wuppertaler Konzertleben auch die der Städtischen Oper in sich ein.



Die Abteilung Musik der Reichsstudentenführung meldet:

Konservatorium Augsburg:

Nach einer Verständigung des Studentenführers mit dem neuernannten Institutsdirektor Prof. Dr. Otto Jochum wurde ab 1. Januar 1938 als neues Pflicht- und Prüfungsfach „Musikpolitik“ eingerichtet. — Eine günstige Zusammenarbeit zwischen Dozenten- und Studentenschaft ergab sich in der Bewirtschaftung der zur Unterstützung und Förderung besonders Begabter bereitgestellten städtischen Mittel, wobei auf der einen Seite der Leistungshochstand, auf der anderen Seite die kameradschaftliche, charakterliche Haltung für das Gesamtbild angegeben wurde.

Otto Raaf.

Konservatorium der Hauptstadt Berlin:

Mit dem Abschluß des Wintersemesters 1937/38 ging der von uns lange gehegte Wunsch in Erfüllung, daß das Konservatorium der Reichshauptstadt Berlin in das Verzeichnis der Fachschulen des Deutschen Reiches aufgenommen werden möge. Damit werden vom Sommersemester 1938 an alle Studierenden unserer Anstalt Mitglied der Deutschen Studentenschaft. Dieses Ereignis wurde in einer würdigen Feier am 9. April verkündet, die zugleich festlichen Charakter durch die bevorstehende Volksabstimmung am 10. April trug. Hier spielte zum erstenmal das neu aufgebaute Studentenbundsorchester. Durch die Einrichtung einer geordneten Studentenschaft erwies sich eine Neubesetzung einiger Ämter der studentischen Selbsterziehung als notwendig. Es wurde u. a. unser Kamerad Werner Wilke zum Leiter im Amt für politische Erziehung ernannt. Im Augenblick gründet sich die studentische Arbeit auf den Bestand von drei Kameradschaften und drei Gruppen der ANSt. — Der Altherrenbund hat am Konservatorium inzwischen die erfreuliche Mitglie-

derzahl von 85 erreicht. Das Studentenbundsorchester umfaßt gegenwärtig 30 Mann, die in das große Orchester für die Königsberger Kulturtagung eingereiht wurden.
Leider muß wieder auf die Schwierigkeiten der Raumfrage in unserer Anstalt aufmerksam gemacht werden. Alle Versuche der Direktion sowie der örtlichen Studentenführung mußten bisher fehlschlagen. Es sei bemerkt, daß in dem Saal des Konservatoriums nur etwa 180 Personen Platz finden können, so daß also bei den 250 Berufsstudenten unserer Lehranstalt eine Studentenvollversammlung theoretisch nicht abgehalten werden kann. Bei der ständig anwachsenden Zahl der Studierenden an unserem Konservatorium muß daher eine Änderung der bisherigen Lösung der Raumfrage als besonders dringlich empfunden werden. Ernst W. Schmitt.

Staatl. Akademische Hochschule für Musik, Berlin:

Die studentische Selbsterziehung an unserer Hochschule vollzieht sich im Einsatz von sechs Kameradschaften, die insgesamt etwa 100 Studierende unserer Anstalt umfassen. Das Amt eines stellvertretenden Studentenführers hat mit dem neuen Halbjahr unser Kamerad W. Benzing übernommen. In einer schlichten Feierstunde im engeren Kreis dankten wir dem nach seinem Examen als Studentenführer ausscheidenden Herbert Klomser, der mehrere Semester hindurch in seiner straffen Disziplin, Selbstkritik und hohem Leistungswillen unser Vorbild war und dessen Werk uns nun anvertraut wird. — Am 9. April fand unsere Eröffnungsfeier des neuen Semesters statt, zu der der Direktor, Prof. Dr. Fritz Stein, und dann auch der Studentenführer Benzing Worte an die neu eingetretenen Studierenden richteten. — Etwa 80% aller deutschen Studierenden an unserem Institut haben sich gegenwärtig in die Arbeitsgruppen des Studentenbundes eingereiht. Auch die Fortentwicklung des Verbands der Altherrenschaft (NS.-Kampfhilfe) ist befriedigend.

K. Grenzbacher.

Hochschule für Musik, Karlsruhe:

Der 30. Januar wurde von unserer Hochschule in Gemeinschaft mit den Kameraden der Karlsruher Kunsthochschule festlich begangen. Neue studentische Musik lieferte hierbei den feierlichen, stimmungshaften Untergrund. Im Mittelpunkt stand die Rede des Kulturamtsleiters der RSF., Dr. Rolf Fink. — Der Reichsberufswettkampf war für uns Ansporn zur Erschaffung neuer Tonwerke für eine Langemarck-Gedenkstunde. Die Aufgabe ist schwer, da hier die Musizierform sich ganz vom Charakter des „Spielerischen" abwenden muß. Aber wir werden nicht vergeblich nach Kräften in unserem Kreise suchen, die die erforderliche Ausdruckstiefe musikalisch-schöpferisch zu erleben vermögen.

R. Vegler.

Die Kulturtagung der Reichsstudentenführung in Königsberg i. Pr. vom 22. bis 24. April 1938:

Wir geben nachstehend einen Kurzbericht über den Verlauf der wichtigsten Veranstaltungen dieser Tagung. Zu den dort dargebotenen neuen Musikwerken werden wir in dem nächsten Heft unserer Zeitschrift in Form eines Sonderreferats Stellung nehmen.
Einberufen waren alle Studentenführer der deutschen Kunst- und Musikhochschulen sowie der größeren Konservatorien, ferner die Gaukulturamtsleiter, die Mitarbeiter des Kulturamts der RSF. und endlich ein studentisches Orchester und ein Chor, der aus etwa 150 der begabtesten NSDStB.-Kameraden der drei Berliner Musikhochschulen zusammengestellt war. Chor und Orchester wurden in einem viertägigen Vorbereitungslager in Berlin eine Woche vor Beginn der Kulturtagung zusammengefaßt, um in vielen Proben zu einem geschlossenen Klangkörper zu werden.
Den Auftakt zur Tagung bildete die feierliche Flaggenhissung auf der Königsberger Universität, zu der die Dozenten und alle Studierenden der Anstalt angetreten waren: zum ersten Male wehte am 22. April die Fahne des Studentenbundes auf der Albertina. Die feierliche Eröffnung der Kulturtagung führte in der Aula der Universität das gesamte Königsberger akademische Leben zusammen: als Ehrengäste insbesondere den Rektor und viele Dozenten der Universität, aber auch die Vertreter von Partei und Staat sowie die als Gäste zur Kulturtagung geladenen Rektoren und Dozenten der größeren Musikhochschulen des Reiches bzw. der Musikwissenschaftlichen Seminare der Universitäten. Nach dem Brandenburgischen Konzert Nr. 3 in G-dur von Joh. Seb. Bach (unter der trefflichen Stabführung des Leipziger Studentenführers Fr. C. Solemacher) sprachen der Gaustudenten-

führer Ostmark, Rother, und der Kulturamtsleiter der RSF., Dr. Rolf Fink: Er ermahnte die Jugend zur Ehrfurcht vor den großen Meistern der Vergangenheit, mag auch die künstlerische Denkform einer Epoche uns heute fremd erscheinen, so nötigt sie uns dennoch Achtung und historisches Verständnis ab. Mit dem gemeinsamen Lied „Nun laßt die Fahnen fliegen" klang die Kundgebung aus. —

Dem Abend gab ein Kammerkonzert in der Aula der Universität ein festliches Gepräge. Neue Tonwerke junger Studenten der Hochschulen Berlin, Köln, Leipzig, Stuttgart, München kamen zum Vortrag. Das Schaffen dieser jungen Komponisten will nicht als Endpunkt eines Reifungs- und Entwicklungsvorgangs gewertet sein, auch galt es, zu dieser Gelegenheit eine erste Auswahl und Übersicht zu geben. Wir wollen hier nicht abschließend etwa über das Klavierquartett Rohwers, die sechs Lieder Bräutigams, die Triosonate des Stuttgarters Döhler, die Suite des jungen Kölners Griesbach, das Sextett Vogels oder über die Cellosonate Zipps befinden, auffällig war jedoch — namentlich in den Liedern Bräutigams und dem Instrumentalwerk Zipps — die Sicherheit in der Wahl einzelner Mittel, die eingreifende Abkehr von einer unnatürlichen Übersteigerung des Ausdrucks, die Wegwendung vom formelhaften Bestand der Spätromantik und der hohe Grad einer künstlerischen Verinnerlichung und Gefühlstiefe. Demgegenüber zeugte Bernd Scholz' „Mährische Suite" für Gr. Orchester von Geschick in der Verwertung spritziger Instrumentaleffekte. Auch Bräutigams lustige „Kleine Jagdmusik" hinterließ in ihrer eigenartigen Vorliebe für Spaltklänge und in der klaren Differenzierung der Einzelstimmen einen günstigen Eindruck. Der ganze Abend wurde vom Reichssender Königsberg übernommen.

Am Sonnabendvormittag brachten Chor und Orchester, also etwa 250 Musikstudenten und -studentinnen, in der Lagerhalle der Papierfabrik Feldmühle in Cosse bei Königsberg vor über 2000 Arbeitern die Kantate „Von der Arbeit" von Heinrich Spitta zur Aufführung, die der Musikreferent der RSF., Rolf Schroth, leitete. Werkscharen hatten sich in den studentischen Chor zur Verstärkung eingereiht. Die Worte des Gauobmanns der DAF., Magunia, sowie die Rede des stellvertretenden Reichsstudentenführers Horn gipfelten im Satz: Wir haben die einheitliche Willensbildung des Volkes wieder zurückgewonnen, ein neues Arbeitsethos geschaffen und die Überwindung aller Klüfte zwischen Student und Arbeiter vollzogen! Der Student bildet nicht den intellektuellen Oberbau eines Volkes, sondern greift, wie alle anderen, an den lebenswichtigen Problemen ein.

Im Rahmen der Arbeitstagung sprachen Prof. Dr. Jost (Dresden) über den Sinn und die Bedeutungsgrenzen des studentischen Reichsberufswettkampfs, der stellvertretende Leiter des Amtes Feierabend der Deutschen Arbeitsfront, der Dichter C. M. Holzapfel und die Abteilungsleiter für Bildende Kunst und Musik in der RSF., Walter Balon und Rolf Schroth. Schroth forderte die Auflockerung der musischen Seelenkräfte an Stelle einer virtuos gerichteten Erziehung und erinnerte daran, daß dies nicht zur Herabsetzung handwerklicher Könnerschaft und zu einer Preisgabe der hohen Leistungsanforderungen führen dürfe. Deshalb muß beharrlich an der Existenz der Musikhochschulen festgehalten werden, wenngleich in manchen Fällen dieser eine stärkere Bindung zum Leben nottut.

Am Abend versammelten sich alle Gäste und Teilnehmer zur Gesamttagung im Haus der Arbeit. Zum Beginn „Die Feiermusik für Großes Orchester" I, II aus Werk 23 des jugendlichen Müncheners Cesar Bresgen. Bresgens Feiermusik errang stärkste Beachtung. Es ist erstaunlich, wie er das festliche Pathos im ersten Teile trifft, die Spannung großatmiger Melodiezüge durchhält, breite Kodagruppen ansetzt, mit welcher Sicherheit er einen sauber geschliffenen Fugenorganismus entwirft und dabei zu überraschend neuartigen harmonischen Lösungen vordringt.

Nach den festlichen Klängen sprach der Reichsstudentenführer Dr. Scheel. Er beschrieb den Seelentypus des deutschen Studenten der Gegenwart, der eine neue künstlerische Lebensform fordert, deren Hauptlinien sich nun schärfer vom geistesgeschichtlichen Hintergrund abzeichnen. — Der letzte Tag brachte am frühen Vormittag eine interne Besprechung der Studentenführer der Musikhochschulen unter der straffen Führung Rolf Schroths und in Anwesenheit ihrer Rektoren und Dozenten, denen für die rege Teilnahme an der Aussprache und für ihre Ratschläge lebhaft gedankt werden muß. Der Ertrag solcher Stunden, in denen sich Dozenten und Studenten aller Musikhochschulen des Reichs zusammenfinden und ihre Meinung frei voreinander äußern, ist im Augenblick noch schwer abzuschätzen, den großen Gewinn werden die kommenden Semester bekunden.

Bei der Eröffnung der Ausstellung „Die Hochschule im Osten" durch Gauleiter Erich Koch erzielte das Studentenorchester seine beste Leistung: Die Wiedergabe von Beethovens Ouvertüre „Die Weihe des Hauses" verdient wegen der Gewissenhaftigkeit im Einhalten der Zeitmaße und der klanglichen Präzision ebenso Anerkennung wie die

Ouvertüre zu „Rienzi" von Richard Wagner, bei der die achtunggebietende Leistung der jugendlichen Bläser und — nicht zuletzt — der unermüdliche Fleiß des Dirigenten W. Niepolt in den Proben hervorgehoben seien.

Am Abend gab der Reichsstudentenführer einen Empfang im Silbersaal des Parkhotels, an den sich der gemeinsame Besuch der Festvorstellung im Neuen Schauspielhaus anschloß.

Wolfgang Boetticher.

Sächsisches Landeskonservatorium, Leipzig:

Die Studentenführung an dem Leipziger Konservatorium ist mit ihren neuen Werken in letzter Zeit mehrfach durch den Rundfunk vor die Öffentlichkeit getreten. Wir nennen eine Reihe dieser Sendungen: Anfang November 1937: „Wenn die Spielleut' kommen" (Volksliedbearbeitungen, vorgetragen vom Chor und dem Studentenbundsorchester), die Leitung hatte Helmuth Bräutigam. Ganz ähnlich wurde die Sendestunde am 7. Dezember 1937 ausgestaltet: „Da tönt des Knaben Wunderhorn" (Leitung: Bräutigam). Am 14. Dezember übernahm der Reichssender Leipzig einige Tonwerke des Reichsberufswettkampfes, am 25. Dezember hatte Helmuth Bräutigam eine Sendefolge „Das Leben wacht" mit Gesängen um den Winter zusammengestellt. — Der Rundfunk wiederholte am 1. März unsere Sendung „Wenn die Spielleut' kommen" und erfreute uns gleichzeitig durch die Wiedergabe von Wachsaufnahmen unserer neuesten für den Reichsberufswettkampf geschaffenen Kompositionen.

Der Leitgedanke des letzten Reichsberufswettkampfes an unserer Hochschule war „Wir bauen an einer neuen Geselligkeit". Aus der Arbeitsgemeinschaft sind eine Kantate für großes Orchester und acht Kammermusikwerke unserer begabtesten Kameraden hervorgegangen, die durch die Aufgabe des Reichsberufswettkampfes ihre Anregung verdanken. Vom 6. bis 12. Januar 1938 trafen wir uns im Erzgebirge in einem Lager, in dem wir zum ersten Male auch einige unserer besten und verehrtesten Lehrer begrüßen konnten, denen die studentische Tätigkeit eine besondere Förderung verdankt. —

Am 16. Februar versammelten sich die Leipziger Kunsthochschulen zu einer großen Kundgebung, in der der Kulturamtsleiter des RSF., Dr. Rolf Fink, zu uns sprach. —

Am 25. März erfreute uns ein Konzertabend der skandinavischen Studierenden unserer Musikhochschule, für den der schwedische Generalkonsul Dr. Holländer das Protektorat übernommen hatte und dessen Reinertrag dem WHW. zugute kam. Echte Kameradschaft verband uns mit diesen ausländischen Studierenden unseres Instituts, die Werke von Brahms, David und Grieg vortrugen. Am 27. März erlebten wir in einer Morgenfeier die Verkündung der neuen Erziehungsgesetze des deutschen Studenten, die der Standortführer Marschall vornahm. Wiederum sorgte der Studentenbund für den musikalischen Rahmen (Orgel- und Chorwerke der neuen Zeit). — Am 6. April endlich vereinigte alle Studierenden unserer Anstalt ein Semesterschlußappell, der mit einer machtvollen Kundgebung für das neue Österreich ausklang.

Karl Heinz Zscheile.

Staatliche Akademie der Tonkunst, München:

Die Studentenbundsgruppe an der Akademie der Tonkunst in München veranstaltete am 11. November 1937 eine Langemarck-Feier. Es fanden sich fast alle Studierenden und Dozenten der Hochschule im großen Odeonsaal ein. Die künstlerische Leitung lag in Händen des Studentenführers Hermann Fried. Die Fahnen des Studentenbunds und Ehrenfahnen der Wehrmacht bestimmten das Bild des festlichen Raumes. Das Studentenorchester und der Studentenchor wirkten mit. Es sprach der Bereichsführer Dr. Julius Dörfler von der Aufgabe und Verpflichtung des deutschen Kunststudenten. Viele NSDStB.-Kameraden, zahlreiche Ehrengäste und die Angehörigen der Altherrenschaft sowie ehemalige Schüler der Anstalt wohnten der Kundgebung bei.

Am 10. Dezember 1937 sorgte die Münchener Studentenbundsgruppe für die musikalische Ausgestaltung der Weihnachtsfeier der Mitarbeiter der Reichsstudentenführung in der Aule-Alm bei Garmisch-Partenkirchen. Gedichte und neue Lieder der Bewegung umrahmten die Feierstunde, der auch der Reichsstudentenführer Dr. Scheel beiwohnte. — Am Freitag, dem 17. Dezember, fand die Weihnachtsfeier der Studentenbundsgruppe München im kleinen Odeonsaal der Akademie statt. Wiederum waren die Kampfhilfe und fast alle Studierenden versammelt. Unter der Leitung Hermann Frieds wurde die Weihnachtskantate von Max Reger zur Aufführung gebracht, dann sangen Mitglieder der Kameradschaft I altbayerische weihnachtliche Volkslieder. — 50% aller Studierenden sind gegenwärtig durch die Studentenbundsgruppe an unserer Münchener Musikhochschule erfaßt. Es sind zwei „Kameradschaften" aufgestellt, in die die männlichen Studierenden eingegliedert sind, da-

neben sind unter der Leitung von Lieselotte Bihrer drei Gruppen der ANSt. (Amt nationalsozialistischer Studentinnen) gebildet. —

Eugen Schwarzenbek.

Zum ersten Male führte die Münchener Studentenbundsgruppe der Musikhochschule ein großes Lager durch, zu dem alle NSDStB.-Angehörigen für den 18. bis 20. März nach Schloß Schwindegg in Oberbayern einberufen wurden. Sechzig junge Musikstudenten, darunter fünfundzwanzig Kameradinnen, trafen dort zusammen. Der Studentenführer Hermann Fried eröffnete die Arbeitstagung mit einem kurzen Referat über den Sinn der musikstudentischen Selbsterziehung und über die Bereitwilligkeit des jungen Studenten, sich der geistigen Führung seines Lehrers, dessen Leistung er achtet, anzuvertrauen. Den Nachmittag gestalteten die Kameradinnen der ANSt. aus mit einer Feierstunde „Deutsche Musik im Osten". Des Abends erlebten alle die große Reichstagsrede zur Wahl in Österreich. Der Verlauf der Lagertage war an einen festen Plan gekettet: die strenge Einhaltung der Arbeitszeiten sorgte für straffe Disziplinierung. Besonderer Wert war auf Volksliedsingen und das Erleben unserer Lieder der Bewegung gelegt, aber auch die neue Kammermusik kam zu ihrem Recht. Am zweiten Lagertag sprach der stellvertretende Gaustudentenführer Weber über „Österreichs musikalische Sendung". Der letzte Lagertag sah alle zu einer Heldengedenkfeier versammelt: im Mittelpunkt standen die unvergeßlichen Kriegsbriefe gefallener Studenten.
Das gute Wetter begünstigte das Gelingen des Lagers. Die oberbayerische Landschaft, das Inntal, der Blick auf das Dorf Ampfing — alles das wird noch lange in der Erinnerung der jungen Musikstudenten haften bleiben.

H. Linder.

Staatliche Hochschule für Musik, Stuttgart:

Unsere studentische Arbeitsgruppe „Hans Sachs" umfaßt 25 Mitglieder. Sie war in hohem Maße an der Ausgestaltung der musikalischen Langemarck-Feier unseres Instituts mitbeteiligt. — Die Mitgliederzahl des Hochschulrings (Gau Württemberg-Hohenzollern) des Altherrenbundes, der am 10. Dezember 1937 feierlich seine Gründung erfuhr, ist erfreulich im Steigen begriffen.

Otto Jörling.

Hochschule für Musik, Weimar:

Die Studentenbundsgruppe an der Musikhochschule in Weimar veranstaltete am 22. Februar 1938 um 10 Uhr vormittags im Großen Konzertsaal der Anstalt vor Dozenten, den Kameraden des NSDStB., geladenen Gästen eine Feier zum Gedächtnis des Kriegsdichters Walter Flex. Etwa 350 Teilnehmer waren in dem schön geschmückten Saal anwesend, darunter der Musikreferent der Reichsstudentenführung, Rolf Schroth. Gedichte aus dem „Wanderer zwischen zwei Welten" kamen zum Vortrag, daneben Kompositionen unserer Kameraden Arthur Barth und Monika Schordan, ausgeführt von dem 25 Mann umfassenden studentischen Streichorchester, dessen Leitung Helmut Diederich innehatte. Es handelte sich hierbei um Tonwerke, die für den Reichsberufswettkampf geschaffen waren und in der Bewertung als gaubeste Arbeiten hervorgingen.
Im Großen Saal der Weimarhalle fand am 11. November 1937 die studentische Langemarck-Feier statt, deren Ausgestaltung die Weimarer Hochschule für Baukunst, die Ingenieurschule und die Hochschule für Musik übernommen hatten. Die Gliederungen, Ehrengäste von Staat und Partei, Gäste der Wehrmacht, insbesondere den ehemaligen Kommandeur des Langemarck-Regiments, durften wir begrüßen. Das Studentenorchester unserer Anstalt spielte die Ouvertüre zu Coriolan von Beethoven unter Leitung Diederichs. Dann der gemeinsame Gesang: „Nichts kann uns rauben Liebe und Glauben zu unserem Land". Unter der „Festmusik" von Johann Caspar Ferdinand Fischer marschierten die Fahnenträger in den festlich hergerichteten Raum. — Am 26. März 1938 fand unsere Semestereröffnungsfeier mit der Ansprache des Gaustudentenführers Dr. Walter Kiefer im Konzertsaal der Hochschule für Musik statt, deren Leitgedanken lautete: „Student und Arbeiter." Neue Werke wurden hierbei vom Studentenbundsorchester mit Spannkraft und Präzision vorgetragen.

W. Rinkens.

Die Thüringenfahrt 1938 der Weimarer Musikstudenten

Es ist schon eine gefestigte Tradition und ein wesentlicher Bestandteil im Geschehen ihres Jahreskreises geworden, daß die Studenten an der Staatlichen Hochschule für Musik zu Weimar in den ersten Tagen im Frühling jedes Jahres eine Musikantenfahrt in das Thüringer Land unternimmt.

Auch diesmal ist eine solche Fahrt vom 31. März bis 8. April durchgeführt worden.
Wir kennen die Absicht, dem Volk einzureden, die gute deutsche Musik sei ja eigentlich „viel zu hoch und unverständlich", aus Bach und Beethoven versuchte man nicht selten ein Schreckgespenst zu machen, es hieß, daß nur eine kleine Schicht gewiefter Kenner das Verständnis dieser Werke erlangen könne. Diesem Treiben ist im neuen Staat ein entscheidendes Halt geboten worden. Kunst im allgemeinen, besonders aber die Musik, gehört der Breite eines ganzen Volksraumes, aus dessen Tiefen sie sich herangebildet hat, und es wäre keine Aufgabe zu schwer, die zum Ziele hat, die künstlerische Schaffensabsicht eines unserer Meister jedem Angehörigen unseres Reiches zu künden. Um diesem sinnfällig und in vorbildlicher Weise zu dienen, gehen die Weimarer Musikstudenten alljährlich auf ihre Thüringenfahrt. Und sie suchen sich ihren Weg bewußt gerade so aus, daß sie die kleineren Städte und industriereichen Gebiete der Thüringer Heimat berühren, um dort fernab von den Auswirkungen eines hochwertigen Konzertlebens größerer Gemeinden zwischen Musik und Volk eine Brücke zu schlagen. So ist eine Thüringenfahrt dieser Art keine „Konzertreise" im gewöhnlichen Sinne, sondern sie stellt uns alle mitten hinein in das schaffende Leben. Wir scheuen uns nicht, die Fabriken zu betreten: Der Student kommt zum Arbeiter, um dort recht bald eine singende Gemeinschaft mit ihm zu bilden, er spendet Freude in Altersheimen und Krankenhäusern, er gibt Freikonzerte oder singt mit der Schuljugend in offenen Singstunden oder er ist der Träger größerer Abendkonzerte. „Der Hunger nach guter Musik ist bei uns sehr groß", bekannte einmal ein Thüringer Arbeiter auf unserer vorletzten Reise, die uns durch Pößneck, Saalfeld, Großbreitenbach und Oberködit führte. Solche Konzerte haben nichts zu tun mit irgendwelchen „Konzessionsprogrammen", mit denen wir willkürlich und ohne eine besondere Vorbereitung einen Abend mit Potpourris und gefällige Walzermelodien ausfüllen könnten. Weshalb nicht ein Klavierkonzert mit Werken von Schumann oder einen besinnlichen Kammermusikabend? Es ist unser Stolz, auch hier für unsere Mühe mit Erfolg und Anerkennung belohnt worden zu sein. In wenigen Zahlen dargestellt, ergibt sich von der Tätigkeit auf unseren drei letzten Thüringenfahrten folgendes Bild: 17 öffentliche Chor- und Orchesterkonzerte, 11 Werkskonzerte, 8 Schul- und Jugendkonzerte, 11 Konzerte in Krankenhäusern und Altersheimen, 47 Freikonzerte und endlich 7 andere Veranstaltungen.
Jener Segen, der durch diese Tätigkeit erwächst, wird zugleich wieder zum Segen für den jungen Musikstudenten selbst. Ich sehe ihn vor allem darin, daß wir als junge Musiker erkennen, daß wir fachlich noch viel an uns zu erobern haben, daß aber auch die Welt jenseits der vielleicht augenblicklich bewegenden Fingersatzprobleme noch viel, viel weitergeht, so daß es gut ist, beizeiten Korrekturen am eigenen Entwicklungsgang vorzunehmen. Solche Einsichten werden als beglückender Gewinn von der Fahrt mit nach Hause gebracht.
Und auf der anderen Seite wird durch die persönliche Begegnung jeder schaffende Volksgenosse, in dessen Vorstellung vielleicht manchmal noch das alte Schreckbild eines „Fahrenden Musikanten" herumspukt, im Musiker nicht eine im Volksbilde mehr oder weniger entbehrliche Erscheinung erblicken, sondern in ihm ein vollgültiges, weil notwendiges und somit gleichberechtigtes Glied der Volksgemeinschaft kennen und schätzen lernen.

Heinz Lemmert.

Von uns vermerkt:

Anläßlich des Geburtstages des Führers wurde der Reichsstudentenführer Dr. Scheel vom SS.-Standartenführer zum SS.-Oberführer befördert.

Der Reichsschatzmeister der NSDAP., Reichsleiter Schwarz, teilt mit: Ich gebe hiermit bekannt, daß auf Grund eines nunmehr von mir mit der Stagma (Staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte) abgeschlossenen Pauschalvertrages die einzelnen Dienststellen der Partei und ihrer Gliederungen rückwirkend vom 1. Januar 1936 von der Verpflichtung zur Entrichtung von Gebühren für die Aufführung von Musikwerken bei dienstlichen Veranstaltungen befreit wurden. Soweit seit 1. Januar 1936 von den einzelnen Dienststellen Gebühren hierfür an die Stagma entrichtet wurden, sind dieselben bis 31. Mai 1938 unter Angabe des Zeitpunktes der Bezahlung anher mitzuteilen.

Der a. o. Professor der Musikwissenschaft an der Universität Rostock, Dr. Schenk, der im zweiten R.-Musiklager zu uns gesprochen hat, veranstaltete in Gemeinschaft mit dem dortigen KdF.-Chor am 2. Februar 1938 einen Musikabend des unter seiner Leitung stehenden akademischen Collegium Musicum, den er — wie wir den Besprechungen des „Niederdeutschen Beobachters" und des „Rostocker Anzeigers" entnehmen — zu einem vollen Erfolg führte.

Querschnitt durch neue Tonwerke des Reichsberufswettkampfes 1937/38:

Es handelt sich bei der nachstehenden Aufstellung um Kompositionen, die für den Reichsberufswettkampf geschaffen worden sind.

Georg Döhler, Stuttgart: Triosonate für Viol., Cello und Klavier.

Helmut Fritsch, Köln: Kantate „Es ist ein Schnitter".

Geselbracht, München: 4 Klavierstücke.

K. R. Griesbach, Köln: Ländliche Suite; Kantate „Kamerad"; Suite für Flöte und begl. Violine und Klavier.

Fr. Grünkorn, Köln: 4 Bauerntänze.

Hans Wolf Hecht, Berlin: Ballade a-moll für Klavier und Orchester (große Besetzung).

Hiltscher, Leipzig: Trio für zwei Flöten und Geige.

Hans Linder, München: Feiermusik für Baritonsolo, Chor und Orchester; 5 Klavierstücke; Kunstlieder und Balladen.

Toni Martl, München: 4 Klavierstücke.

Poch, Berlin: Suite für Klavier und Geige.
W. Püttmann, Köln: Männerchor und Bläser (Text: ein zeitgenössisches Gedicht).

August Waldenmaier, München: Sinfonische Ländler, für großes Orchester.

Otto Spar, Berlin: Festliche Musik; Kantate „Erfülle dich, mein Volk"; Klavierquartett.

Eugen Schwarzenbeck, München: Kleiner Tanz im großen Kreis, für großes Orchester; Kantate „Der Säemann".

Hans Sabel, Köln: Vaterländische Feiermusik für großes Orchester und Fanfaren; Streichersuite in C-dur (ernste Feiermusik).

F. J. Zimmerhoff, Köln: Volksliedkantate „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht"; Musik zum Spiel „Die Zaubergeige".

Günther Vogel, Berlin: Festliche Musik; Septett in B-dur für Flöte, Fagott, Klarinette, Horn, Cello, Violine, Bratsche.

Friedrich Zipp, Berlin: Festliche Musik; 8 Gesänge aus Des Knaben Wunderhorn; Kantate „Denn eine Zeit wird kommen"; Sonate für Cello und Klavier. Festliche Musik (für Heidelberger Studententag geschrieben).

J. J. Rohwer, Berlin: Musik für Streichorchester; Sextett für 3 Geigen, 2 Bratschen und 1 Cello; Triosonate für drei Violinen; Musik zum 30. Januar; Klavierquartett; Sonate für drei Bratschen.

Werner Wilke, Berlin: Streichquartett a-moll; Drei Lieder zu zeitgenössischem Text für Sopran.

Richter, Leipzig (Hans): Klaviersuite (drei Sätze).

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

XXX. Jahrgang **Die Musik** Heft 9, Juni 1938

Organ des Amtes für Kunstpflege beim Beauftragten des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP.

Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung

Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Shanties und Seemannslieder

Von Gerhard Pallmann, Leipzig

Gerhard Pallmann hat soeben bei der Hanseatischen Verlagsanstalt Hamburg die erste umfassende und auf gründlicher Forschungsarbeit beruhende deutsche Seemannsliedersammlung herausgegeben. Wir geben ihm nachstehend das Wort zu dem bisher noch kaum behandelten Thema des Seemannsliedes und insbesondere des seemännischen Arbeitsliedes.

Das Shanty ist seit einigen Jahren immer mehr in Mode gekommen. Freilich haben viele Leute Shanties gesungen und darüber gesprochen, die selbst keine übermäßig klare Vorstellung davon hatten. Es war hier ähnlich wie in den Inflationsjahren mit dem Landsknechtslied, das auch plötzlich „wiederentdeckt" wurde und als Etikette für alle möglichen neuen Versuche dienen mußte, die zu schüchtern waren, sich in ihrem eigenen Namen hervorzuwagen. Daß darüber das echte Landsknechtslied beinahe wieder in der Versenkung verschwand, hat es zweifellos nicht verdient. Und ebensowenig verdient das echte Shanty, über allerlei minderwertigeren Nachahmungen vergessen zu werden. Vielgestaltig wie Begriff und Form des Shantys sind auch die Erklärungen, die man über seine Herkunft und über seinen Ursprung versucht hat. Einmal hat man Schlüsse aus dem Gleichklang des Wortes mit dem französischen „chanter" ziehen zu können geglaubt — und in der Tat spricht der zünftige Seemann das Wort mit einem a-Laut, nicht jedoch wie der binnenländische Angelsachse, mit einem ae-Laut —, ein anderes Mal ging man davon aus, daß die schwarzen Plantagenarbeiter Westindiens ihre schilfgedeckten Blockhütten ebenfalls „shanty" nennen und meinte daher, im amerikanischen Neger seinen Schöpfer gefunden zu haben. Diese Darstellung begegnete jedoch besonders von englischer Seite sehr heftigem Widerspruch. Einleuchtender dagegen mutet die Erklärung an, daß das Shanty aus den Blockhütten der kanadischen und nordamerikanischen Holzfäller stamme, die gleichfalls „shanty" genannt werden. Denn soweit sich im deutschen Sprachgebiet shantyähnliche Gesänge erhalten haben, gruppieren sie sich ebenfalls um Berufe, die es mit dem Holz zu tun haben: Blöcherzieher, Flößer, Elbschiffstrecker (Bomätscher), Pioniere und Brückenbauer; auch die „Schlegellieder" der Zimmerleute beim Pfahlen und Grundieren eines Neubaues gehören hierher, wie wir später im einzelnen sehen werden. Diese Zusammenhänge führen uns ganz von selbst darauf, im Shanty eine Spätform des uralten Arbeitsliedes euro-

päischer Herkunft zu sehen. Und in diesen Rahmen fügt sich auch am besten die bisher gründlichste und daher anerkannteste Erklärung ein, die die englische Forscherin C. Fox Smith[1]) über Ursprung und Entstehung des seemännischen Shantys gegeben hat. Sie geht einmal davon aus, daß beim Shanty nicht der Text mit seinen zahlreichen Zwischenkehrreimen und Wiederholungen das primäre sei, sondern die Musik, genauer der Rhythmus. Dabei gelingt es ihr leicht, die Schlüsse, die man aus der Textform auf eine negroide Herkunft des Shantys ziehen zu können geglaubt hat, durch Vergleichungen mit dem altenglischen und altschottischen Volkslied zu widerlegen. Zum anderen weist sie auf die sehr interessante Tatsache hin, daß auf den königlichen Schiffen der britischen Flotte während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sowie auf sämtlichen Schiffen der Ostindischen Kompanie und ihrer Nachfolger, den Blackwall-Fregatten, laut Ausweis der Schiffsbücher ein „fiddler" oder „piper" bzw. „fifer" besoldet worden sei, in welchem sie den unmittelbaren Vorläufer des Vorsängers und Vorarbeiters beim Shanty, im Englischen kurz „shantyman" genannt, erblickt.
Wenn wir jedoch die Arbeitslieder aus den obengenannten Holzgewerben zum Vergleich heranziehen, stoßen wir auf eine weitere Wurzel der Shantyform. Und da sich derartige Formen von zweifellos hohem Alter bei fast allen europäischen Kulturvölkern finden, dürfen wir das Shanty getrost als eine Spielart des europäischen Arbeitsliedes betrachten.
Man kann heute noch Bautrupps am Rammbär mit Handbetrieb beobachten, bei denen der Vorarbeiter das Kommando in singender Sprechweise auszählt. So hat Kiem-Pauli[2]) nach einer Mitteilung des Gemeindesekretärs Alois Graßl in Helfendorf-Aying bei München einen solchen Rammspruch mitgeteilt, wie sie in der Hallertau beim Pfahlen und Grundieren eines Neubaues üblich sind. Derartige Sprüche werden nicht immer, sondern nur von Zeit zu Zeit zur Hebung des Humors und Erzielung der äußersten Kraftanstrengung eingesetzt. Wenn ein Zuschauer vorbeigeht, der Geld hat und Bier zahlen kann, so wird er durch ähnliche Sprüche kräftig angezapft, gibt er aber nichts aus, entsprechend verlästert.

Eins und Eins / der Pfahl geht ein
Durch Wasser und Sand, / und König sein Land,
Dem Kaiser sein Reich / ziagts allesamt z'gleich,
Ich sech oan, der ziagt net,
Da Hansl (Girgl, Sepp) ziagt a net,
Hansl, tua des net,
Sunst kriagst koa Bier!
Also hoch auf, / nochmals hoch auf
Und gsetzt!

Auf dem Wald
Da wachst da Pfahl,
Da kömmen dö Bauern
Zum Holz abhaun,
Tuan Scheite aufkliabn,
D'Suppn tuans kocha,
Für die ganz Wocha,
Des wern da fei Brocka!
O de Spitzbuambauern,
De Ehhaltnschinder,
De Höllsakra, / Auffi ghörns
Aufn Galgn / hoch nauf,
Noch viel höher, / ganz obenauf,
Hochauf / und gsetzt!

[1]) C. Fox Smith, A Book of Shanthies, London 1927, Methuen & Co., LTD. Seite 7—15; vgl. auch Karl Büchers wertvollen Hinweis in „Arbeit und Rhythmus", Leipzig 1924 (6. Aufl.), S. 228, auf die alte schottische Schrift „The Complayant of Scotlande" aus dem Jahre 1549, re-edited by James A. Murray, London 1872, p. 40 sqq. und Indroduction p. LXIX sqq. mit alten schottischen Shantytexten des frühen 16. Jahrhunderts.
[2]) Kiem-Pauli, Oberbayrische Volkslieder, München 1934 bei Callwey, Seite 64.

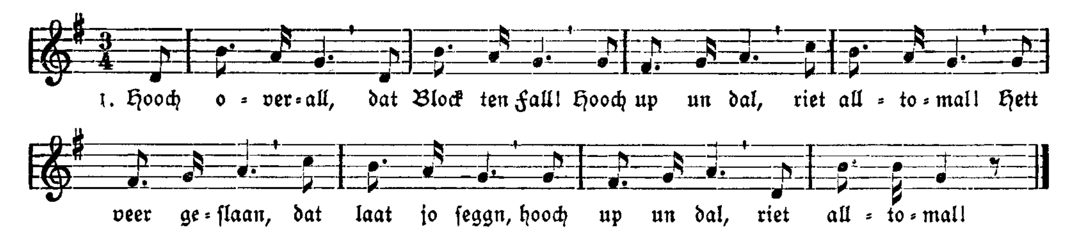
Einen ähnlichen Rammspruch hat während des Weltkrieges ein Oberleutnant und Brückentrainführer der 1. Reservedivision dem deutschen Volksliedarchiv mitgeteilt, der offenbar auch nur vom Vorarbeiter gesprochen worden ist; wenigstens scheint sich eine Melodie nicht erhalten zu haben, obgleich der Einsender bemerkt, das Rammen der Pioniere sei meist von diesem „Lied" begleitet gewesen. Im deutschen Volksliedarchiv befinden sich noch weitere, allerdings obszöne Strophen[3]).

Hoch den Bär! / Noch viel mehr!
Daß man sieht, / wie er zieht.
Er muß hinein / durch Stock und Stein,
durch Moos und Moor, / macht viel Humor.

Unser Hauptmann, / der soll leben!
Er soll einen / Liter geben,
daß er sieht, / wie er zieht.
Haut den Lukas / in den Grund.

Immer feste / auf und nieder!
Dann ziehn wir / zur Heimat wieder
Mit Gesang / und Humor
durchs Berliner Tor!

Jedoch dürfen wir annehmen, daß der singende Tonfall solcher Rammsprüche bereits eine Art Sprechgesang darstellt. Aus Weener in Friesland hat uns Georg Blikslager[4]) einen gesungenen Rammspruch mitgeteilt, dessen Weise eigentlich nichts anderes ist, als die Aufzeichnung des Tonfalls der Sprache.



2. Dat sünd de acht
Mit Wollbedacht;
en braven Mann
höllt fix sik ran!
Hooch up den Paal!
En Dutz is vull!
Hooch up un dal,
riet alltomal!

3. Sesstein darto,
dat laat jo seggn,
tüsken neegn un tein
haal twemal tein!
Hooch overall,
dat Block ten Fall!
Hooch up un dal,
riet alltomal!

Hierher[5]) gehören auch die Arbeitsrufe der Holzknechte und Blöcherzieher aus unserem Alpengebiet. Der gefällte Stamm heißt in der Mundart „Blo", „Pleni" oder auch „Bloch". Der Arbeitsvorgang ist folgender: zuerst wird der Schnee aus der „Holzriese" (der Bahn für die Talfahrt der Stämme) gekehrt, und es werden fürs erste nur einige

---

[3]) Vgl. Wilhelm Schuhmacher, Leben und Seele unseres Soldatenliedes im Weltkriege, Heft 20 der „Deutschen Forschungen", hg. von Panzer & Petersen, Frankfurt am Main, 1928, Diesterweg, S. 69, nach Deutsches Volksliedarchiv, Kriegsbrief 251.

[4]) Georg Blikslager, Stimmen der Heimat, Norden 1928, bei Heinrich Soltau, S. 81.

[5]) Weitere Rammlieder sind mitgeteilt bei H. J. Moser, Tönende Volksaltertümer, Berlin 1935, bei Max Hesse, Seite 105ff.

Klötze über die noch rauhe Bahn geschleift, um sie glattzumachen; dann ergreift einer der Holzknechte die Wasserkatz (eine hölzerne Schöpfkelle), schreitet, mit Fußeisen bewaffnet, die Riese hinan und bespritzt sie mit Wasser, durch dessen Gefrieren die Bahn dann schnell eisglatt wird. Ist kein Wasser in der Nähe, so wird Schnee zerlassen. Wenn nun die Riese so zubereitet ist, läßt man die Stämme hinabfahren, und sie sausen mit Blitzesschnelle die glatte Bahn hinunter. So wird das Holz bis an die nächste Trift oder nach dem See gebracht. Konrad Mautner[6]) hat die Rufe, die sich dabei abspielen, aufgezeichnet; er erzählt:

„Während heutigentags die Holzknechte der Grundlseer Gegend zur Winterszeit die gefällten Stämme auf Schlitten zu Tal bringen, bediente man sich früher der nunmehr verfallenen Holzriesen, zu denen das Holz durch Menschenhand oder Zugvieh gebracht und sodann talab befördert wurde. Das nannte man ‚ahibischn' oder ‚ahakehrn'. Der Goeßler Wirt Veit Seppl schildert uns das wie folgt:

Da Moastaknecht sagt: ‚Gehn man an in Gotts Nam!' Hiazt wernd van Hauffn danhi d Pleni mit n Pärhammer[7]) zuahizogn und in n Risn laßn. Da gehts auf s Gschroa:



Bald sas Ahibischn anhebnt, schreints obmad ban Hauffn: ‚Floih aus haoh!'

Aft möldt si der intn und schreit auffi: ‚Kehret a - a!'



---

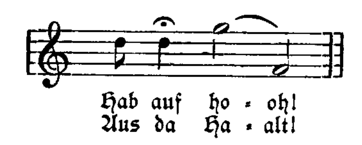
[6]) Konrad Mautner, Alte Weisen und Lieder aus dem steyermärkischen Salzkammergut, Salzburg 1918, Seite 312f.

[7]) Anderwärts heißt dies Holzknechtswerkzeug „Sapl".

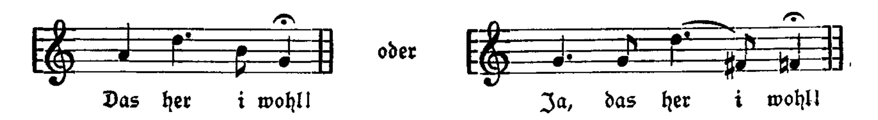
Hiazt schoißt intn der erscht Pleni dahe. Das get da Herinta den Obern z Wissn: ‚Es leit da-a!‘ schreit er, sobald da Pleni da is.



Aft is s amal in Gang. Ga sitzt si amal ba da Risn epps an, es is z truckha, daß s zan Netzn is, es sprengt an Sadl aus, oda schlagt an Stempl[8]) aus, da' ma hänga muar a Boisl, schreit oana: ‚Hab auf ho-oh!‘ oder ‚Aus da Ha-alt!‘



Und wirschd eahm z Antwoscht gebn: ‚Das her i wohl!‘



Is die Sach wida hekhricht, schreit der intn: ‚La na gehn!‘ und der obmad: ‚Schau na zua!‘



Aft gehts auf a Nuis an, bis sa si wida dawihrscht oda bis Feierabnd is. Hamds endtli amal ga, so wirschd ‚Feierabnd khlockht‘. Da khlockht da Moasta midn Hackha-Äh[9]) auf an sauwa putztn Pleni-Ast, daß s schen khlinglt in Berignan."

Wir müssen uns diese Rufe auch als Ansingen der crew durch den Meisterknecht und ihre Antwort im Chor vorstellen. Ähnlich mag die Vortragsweise des folgenden Liedes der Bomätscher gewesen sein, jener Elbschiffstrecker oder Treidler, die ihre Zunft in Mühlberg hatten[10]):

---

[8]) Stempl — Träger, hänga — aufhören.

[9]) Ha en-Öhr oder Hacken-Hans — Gehäuse heißt die Rückseite der Holzknechthacke, mit welcher der Meisterknecht das Zeichen zum Arbeitsschluß erteilt: drei kräftige voneinander getrennte Schläge, deren letzter in einander unmittelbar folgenden immer schwächeren raschen Schlägen versickert; hierauf wird innegehalten, und zum Schluß erfolgt noch ein kräftiger Schlag; vgl. auch die „Hillebille" der Köhler.

[10]) Mitgeteilt von M. Rosenthal in der Ndt. Zeitschr. f. Volkskunde, Jahrgang 10, Seite 109.



Auch das Kronacher Flößerlied, wie ich es nach einer Aufzeichnung von Andreas Bauer in Kronach in „Unser das Land"[11]) veröffentlicht habe, weist besonders in dem gesprochenen Mittelteil, der als Wechselrede zwischen Meister und Gesellen zu verstehen ist, verwandte Züge auf.

Nur ein Schritt ist es von hier zu dem Helgoländer Shanty zum Ankerhieven und Segelhissen, das wir einer Aufzeichnung Hermann Kestners aus dem Jahre 1838 verdanken; es ist eines der wenigen seemännischen Shanties, die uns in deutscher Sprache überliefert sind.



2. Heav em up, huro, jolley! Hool em up, huro, jolley! Heav em up met dem Huro, jolley! Up met em, huro, jolley!

Die Eigenart des Vortrages des seemännischen Shantys besteht vor allem in der Überschneidung von Vorsinger und Chor: der Chor fällt ein, ehe der Vorsinger ganz ausgesungen hat. Glücklicherweise besitzen wir einige Schallplatten mit Shanties[12]),

---

[11]) Unser das Land, Ein Liederbuch des deutschen Dorfes, hg. von Richard Eichenauer und Gerhard Pallmann mit einem Geleitwort des Reichsbauernführers, Köln und Wolfenbüttel 1937.

[12]) Parlophone R 1102 (Wisky & hanging Johnny), His masters voice, B 2698 (Blow the man down und Tom's gone to hilo), His masters voice B 2940, ferner B 2420.

bei denen wir das 3. T. auch beobachten können. Im folgenden sei ein solches besonders typisches Fall- (bzw. Längsdeck-) Shanty angeführt:



Vorsinger: Says he, „You're a Black Baller by the cut of your hair".
Alle: To me way-ay, blow the man down!
Vorsinger: „I know you're a Black Baller by the togs that you wear."
Alle: Give me some time to blow the man down!

Vorsinger: „You sail in a packet that flies the Black Ball."
Alle: To me way-ay, blow the man down!
Vorsinger: „You've robbed a poor Dutchman of sea chest and all."
Alle: Give me some time to blow the man down!

Vorsinger: „Oh p'leeceman, oh p'leeceman, you do me much wrong."
Alle: To me way-ay, blow the man down!
Vorsinger: I'm a flying fish sailor just home from Hong Kong."
Alle: Give me some time to blow the man down!

Vorsinger: I spat in his face and I gave him some jaw.
Alle: To me way-ay, blow the man down!
Vorsinger: Says he, „Now, young feller, you're breaking the law."
Alle: Give me some time to blow the man down!

Vorsinger: So they gave me three months all in Liverpool town.
Alle: To me way-ay, blow the man down!
Vorsinger: For fighting a p'leeceman and blowing him down.
Alle: Give me some time to blow the man down!

Vorsinger: I'll give you this warning afore we belay.
Alle: To me way-ay, blow the man down!
Vorsinger: Steer clear of policemen, you'll find it will pay.
Alle: Give me some time to blow the man down!

Obgleich der deutsche Seemann fast durchweg des Englischen mächtig ist und auch viele englische Lieder und Shanties singt, liegt es aus vielerlei Gründen nahe, auf ein solches Shanty auch einen deutschen Text zu suchen. So habe ich in meinen „Seemannsliedern"[13]) in der Regel deutsche Texte gebracht, die freilich nicht immer eine Übersetzung oder freie Übertragung des englischen Originals sein konnten, sondern wofür ich oft dem deutschen Seemann schon geläufige Texte gewählt habe, die mit dem Originaltext in keinerlei Zusammenhang stehen. So habe ich im vorliegenden Falle ein plattdeutsches Gedicht von H. Ronsdorf etwas umgearbeitet, das sich nun als Shanty im Ton des „Blow the man down" folgendermaßen ausnimmt:



Vorsinger: Frömorgens de Lisa un middaags Mari,
Alle: Junge, Junge, Junge, hool fast!
Vorsinger: An'n Avend de Rosa un nachts de Sofi.
Alle: Adjüs, mien Deern, nu ween du man nich!

Auf solche und ähnliche Weise habe ich in meinen „Seemannsliedern" deutsche Fassungen von folgenden Shanties veröffentlicht:

Reuben Ranzo Shanty (Seite 22).
Hullabaloo balay! (My father kept a boarding-house) (Seite 53).
Boney Shanty (Bonay was a warrior) (Seite 63).
Sturmvoraus Shanty (Stormy 's dead) (Seite 64).
Shanty vom ochsenäugigen Mann (The ox-eyed man) (Seite 64).
Sacramento Shanty (In the Black Ball Line) (Seite 66).
De grote Buur (Schleswiger Fischer-Shanty) (Seite 69).
Ho! Hei! zieh an und lichte dich (Norwegisches Gangspill-Shanty) (Seite 71).
Friesisches Ramm-Shanty (Hooch overall, dat Block ten Fall!) (Seite 71).
Bomätscher-Shanty (Heia hebei) (Seite 72).
Helgoländer-Shanty (Hiß em up, huro jolley!) (Seite 72).
Smuttje-Shanty (Smuttje heet ik, seggt he) (Seite 78).
Magelhan-Shanty (Rolling home across the sea) (Seite 80).
O Kööm un Beer for mi (Roll the cotton down) (Seite 86).
Heizer-Shanty (Fire in the galley) (Seite 90).
Jantjemö-Shanty (Seite 106).
Un wenn wi nu na Hamborg kaamt (In Amsterdam there lived a maid) (Seite 108).
Rio-Grande-Shanty (Oh say, were you ever in Rio Grande) (Seite 109).

[13]) Seemannslieder, hg. von Gerhard Pallmann, Hamburg 1938, Hanseatische Verlagsanstalt.

In die klassische Musik ist das Shanty durch Richard Wagner eingegangen. Er schreibt selbst über die Entstehung jenes Chores aus dem „Fliegenden Holländer": „Steuermann, laß die Wacht! Steuermann, her zu uns! Ho! He! Je! Ha!" in seiner Schilderung der stürmischen Seefahrt nach London, bei welcher das Schiff in Norwegen anlegen mußte:

> „Ein unendliches Wohlgefühl erfaßte mich, als das Echo der ungeheuren Granitwände den Schiffsruf der Mannschaft zurückgab, unter dem diese den Anker warf und die Segel hißte. Der kurze Rhythmus dieses Rufes gestaltete sich bald zu dem Thema des Matrosenliedes in meinem ‚Fliegenden Holländer'".

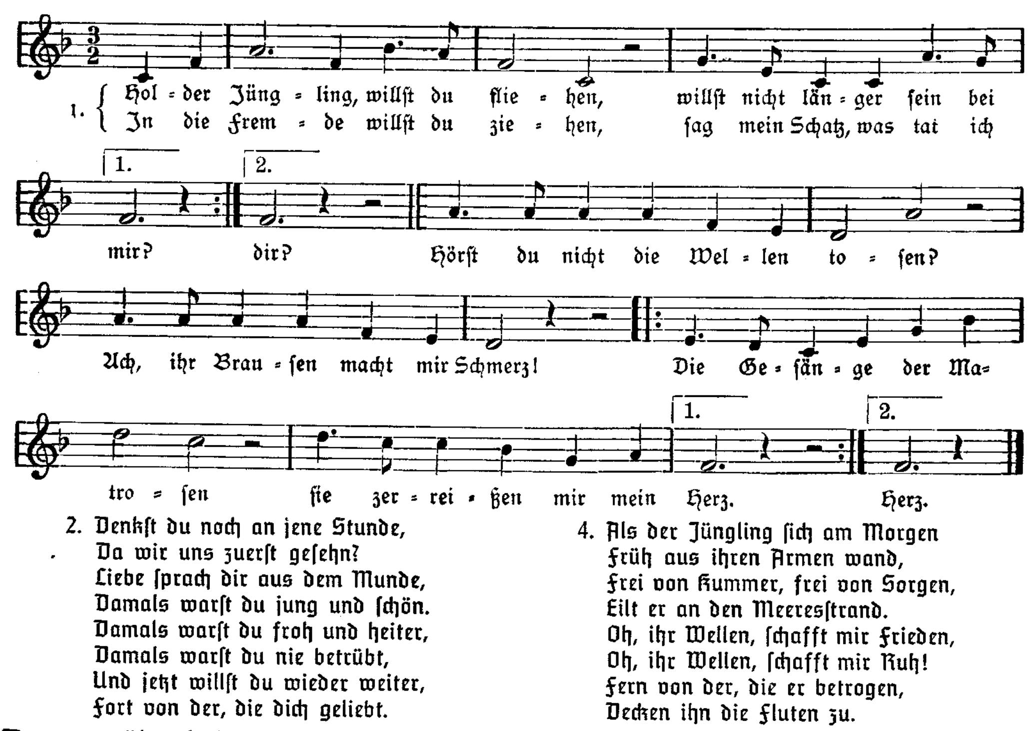
In der Tat stand damals — kurz vor dem Siegeszug der Dampfschiffahrt in der Zeit der großen Australien- und Chinaklipper — das Shanty in seiner höchsten Blüte. Die hohe Mannschaftskopfzahl dieser großen Schnellsegler bedeutete bei der gewaltig vergrößerten Fläche des Segeltuchs keineswegs ein Nachlassen der harten körperlichen Arbeit, die vom einzelnen Seemann verlangt wurde. Aber sie hat zweifellos auch die Singfreudigkeit gehoben, denn je mehr Menschen irgendwo zusammen sind, desto leichter springt ihnen ein Lied von den Lippen. Die Arbeitsvorgänge, von deren rhythmisch genauer Ausführung Schnelligkeit und Wohl des Seglers abhingen und als deren Begleitung daher das Shanty eine ganz besondere Berechtigung hatte, sind heute nur auf den wenigen Segelschiffen geblieben, die noch die Meere befahren. Freilich gehören zu ihnen die Segelschulschiffe fast aller seefahrenden Nationen, und solange das Shanty hier nicht ausstirbt, wird es der seemännische Führernachwuchs immer wieder während der Ausbildungszeit gleichsam mit der Muttermilch des Seemannshandwerks in sich aufnehmen.

Leider hat die deutsche Liedforschung dem Shanty bisher keine nennenswerte Aufmerksamkeit geschenkt, obgleich es textlich wie musikalisch und auch hinsichtlich der Verbindung von Arbeit und Rhythmus unendlich vieles zu bieten hat. Dagegen besitzen wir von englischer Seite eine Reihe guter Shantysammlungen[14]) mit teilweise sehr launig geschriebenen Anmerkungen. Vielleicht tragen diese Zeilen dazu bei, daß sich einmal jemand aufmacht, dieses reiche Material wissenschaftlich auszuschöpfen.

Wenn auch die Arbeitsvorgänge auf dem Schiff heute ganz andere sind, als zur Blütezeit des Shanty: eines ist dem Seemann von damals bis heute geblieben. Er summt auch heute noch bei kleinen Arbeiten sein Liedchen vor sich hin, und man kann sich das Erschrecken jener braven Artillerieunteroffiziere vorstellen, die einmal auf mehrtägigen Fahrten Gäste der Kriegsmarine waren, als sie hörten und sahen, wie beim Geschützexerzieren der K 1 und 2 und alle übrigen in ihrer Kasematte ein Liedchen nach dem anderen summten, denn bei der Armee würde eine solche Erscheinung sofort als weltenuntergangsähnliche Verletzung der Manneszucht empfunden werden.

[14]) Neben der a. a. O. erwähnten Sammlung von C. Fox Smith sei erinnert an W. B. Whall, Sea Songs and Shanties, Glasgow 1927, Brown, Son & Ferguson LTD., sowie R. R. Terry, The Shanty-Book, London 1921 und 1926 bei J. Curwen & Sons Ltd., 2 Bde.; auch die neue Dänische Sammlung: Sangbog for den danske Somand von Arne Ungermann, 1937 in Wilhelm Hansens Forlag erschienen, und das Saangbok för Svenska flottan, Stockholm 1928, bieten viel interessantes Material. Es ist bezeichnend für die Vernachlässigung des Seemannsliedes in Deutschland, daß weder die preußische Staatsbibliothek in Berlin noch irgendeine andere öffentliche deutsche Bibliothek auch nur eines dieser grundlegenden Bücher besitzt.

Da sich aber von unseren Vorkämpfern für das Volkslied bisher niemand im Ernst um das Singen unserer Seeleute gekümmert hat, waren sie in der Auswahl ihres Liedgutes ganz auf sich allein angewiesen, und so nahmen sie denn wahllos vieles von dem auf, was ihnen in den Tingeltangels der Hafenstädte in die Ohren klang. Aus diesem Grunde ist der lebendige Liederschatz des Seemanns von heute durch und durch von minderwertigem Schlagerkitsch internationaler Prägung durchsetzt, und was sich daneben an letzten Resten des seemännischen Volksliedes gehalten hat, gehört oft zu dem Rührseligsten und musikalisch Zweifelhaftesten, das wir überhaupt kennen. Ein typisches Beispiel ist das folgende außerordentlich weitverbreitete Lied, welches mir von Dr. Wilhelm Schuhmacher in Essen nach einem handgeschriebenen Marineliederbuch aus dem Besitz des Münchner Forschers Arthur Kutscher mitgeteilt wurde, wo es datiert ist: Wilhelmshaven, den 10. 7. 1914; zwei verwandte Liedfassungen hat John Meier schon vor 1887 in Veldenz, Kreis Berncastel, aufgefunden[15]).



2. Denkst du noch an jene Stunde,
Da wir uns zuerst gesehn?
Liebe sprach dir aus dem Munde,
Damals warst du jung und schön.
Damals warst du froh und heiter,
Damals warst du nie betrübt,
Und jetzt willst du wieder weiter,
Fort von der, die dich geliebt.

4. Als der Jüngling sich am Morgen
Früh aus ihren Armen wand,
Frei von Kummer, frei von Sorgen,
Eilt er an den Meeresstrand.
Oh, ihr Wellen, schafft mir Frieden,
Oh, ihr Wellen, schafft mir Ruh!
Fern von der, die er betrogen,
Decken ihn die Fluten zu.

Demgegenüber haben die plattdeutschen Liedchen des Hamburger Heimatdichters Heinrich Schacht (gestorben 1862) trotz ihres oft auch nicht viel größeren künstlerischen Wertes beinahe etwas Erfrischendes. Von ihm ist heute vieles im Umlauf als „altes Seemannslied", als dessen Verfasser man ihn längst vergessen hat. Selbst Gorch Fock und Rudolf Kinau zitieren gelgentlich Bruchstücke aus seinen Versen, ohne noch von ihm zu wissen. Auch seine 1861 zu Hamburg erschienene „Liedertafel für Seeleute" ist

[15]) Köhler-Meier, Volkslieder von der Mosel und Saar, Halle 1896, Seite 47 und Seite 109.

heute nur noch schwer zu bekommen, auch sie fehlt in sämtlichen deutschen Bibliotheken. Dagegen ist er in dem Anhang der in der „Ausgabe für die Kaiserliche Marine" 1889 bei Mittler & Sohn erschienenen Soldatenliedersammlung, die vom preußischen Kriegsministerium seit 1881 ausgegeben wurde und deren Zusammenstellung von dem Musiklehrer Edwin Schulz, Berlin-Tempelhof, besorgt worden ist, häufig vertreten und auch genannt. Von neueren, oft recht flüchtigen Heftchen mit Seemannsliedertexten[16]) läßt ihm allein Bernhard Pompečki[17]) Gerechtigkeit widerfahren. Auch der Lotse R. Baltzer und sein musikalischer Mitarbeiter Claus Prigge verschweigen seinen Namen meistens[18]). Da Hein Schacht weder ein großer Seemann noch ein großer Musiker gewesen ist, sieht es freilich mit den Melodien zu seinen Liedern reichlich windig aus. Er griff hier kurzerhand auf die Kommersbuchweisen des 19. Jahrhunderts zurück, also etwa „Mein Lebenslauf ist Lieb und Lust" oder „Ihr Brüder, wenn ich nicht mehr trinke" bzw. „Wir sitzen so fröhlich beisammen" und „Der Papst lebt herrlich in der Welt" oder „Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher". Diesen Weisen haftet nichts Seemännisches an, sie strömen lediglich Bierdunst und den Geruch von Kümmelgotik und Butzenscheibenromantik à la „Trompeter" aus. Hier galt es Abhilfe zu schaffen. Ich habe daher in großem Umfange auf das Liedgut stammverwandter seefahrender Nationen zurückgegriffen, besonders der Iren und Schotten sowie der Holländer und Flamen. Auch die sonstige seemännische Dichtung deutscher Zunge ist bisher auf ihre Singbarkeit kaum je geprüft worden. Wer hat einmal danach gefragt, wie viele der volksliedhaften Texte von Gorch Fock oder Hermann Boßdorf sich singen lassen? Schon hier machte sich also, von Schacht ganz abgesehen, ein starker Mangel an seemännischen Weisen bemerkbar. Als ich dann begann, mich um das Kriegserbe an seemännischer Dichtung zu bemühen und hier in der Feldzeitung für das Marinekorps „An Flanderns Küste" so manches vergessene Gedicht eines Walther Rothenburg, Heinz Dowidat, E. Sartorius und Robert Ernland wiederfand, wurde dieser Mangel an deutschen seemännischen Weisen ganz besonders brennend. Wenn ich daher häufig auf das Melodiengut der obengenannten blutsverwandten nordischen Völker zurückgriff, so waren neben der dringenden praktischen Notwendigkeit dafür etwa die folgenden Gedankengänge ausschlaggebend.

Schottland und Irland waren in der Erhaltung ihres alten bodenständigen Liedgutes viel glücklicher als unsere Nordgaue. Nicht nur, daß ihnen in Robert Burns zu einer Zeit, da wir uns gerade auf unsere Muttersprache zu besinnen begannen, ein Vorkämpfer für das echte Volkslied erstand, wie ihn Deutschland nie besessen hat — selbst Herder, Hoffmann von Fallersleben, Ludwig Uhland, Clemens Brentano und Wilhelm v. Ditfurth, die um Generationen später wirkten, haben ihn nie erreicht —, ihre keltische Zähigkeit im Erhalten des Vätergutes erwies sich auch im 19. Jahrhundert als stärker, wie die mannigfaltigen zersetzenden Einflüsse, denen das Volkstum gerade zur

---

[16]) G. Gramberg, Neuestes Seemannsliederbuch, Reutlingen 1927, Verlag Enßlin & Laiblin, sowie Fr. Schwagmeyer, Der Kamerad, Verlag August Pott, Witten (Ruhr), 1926.
[17]) Bernhard Pompečki, Volldampf voraus, Verlag P. J. Tonger, Köln, o. J.
[18]) Baltzer und Prigge, Knurrhahn, Kiel 1935 und 1937, Verlag A. C. Ehlers.

Zeit unserer Großväter und Väter ausgesetzt war. Das alles ist aber kein Beweis dafür, daß an unseren Nordseeküsten nicht einstmals Weisen von der gleichen Herbe und Weite erklungen sind, Weisen, von denen ebenso der Duft des Salzwassers und der Schimmer des Windes und der Wolken in einer körperlich spürbaren Weise ausgehen, wie von den irischen und schottischen. Ja, wenn wir dem unerschöpflichen Liederreichtum der Flamen und Niederländer glauben wollen, dann kann auch die Kultur der Hanse nicht so liederarm gewesen sein, wie es nach der spärlichen Überlieferung allein befürchtet werden müßte. Schon was im Adrianus Valerius steht, bestärkt uns in dieser Annahme. Die ausführlichen Tonangaben zu den einzelnen Weisen sind leider bisher noch nicht systematisch wissenschaftlich ausgeschöpft worden, aber schon die oberflächliche Durchsicht zeigt, wie viele dieser Töne nicht nur an den Seeküsten entlang, sondern auch quer durch das Binnenland Deutschlands, Frankreichs und Spaniens nach Brabant gewandert sind. Dieses Melodiengut mußte so lange verschollen bleiben und im Staube der wissenschaftlichen Archive und Sammlungen verkümmern, wie es nicht gelang, Texte dazu zu finden, die von dem historischen und dogmatischen Ballast früherer Jahrhunderte befreit waren, der ja ursprünglich kaum zu ihnen gehört hat. Denn die Texte geistlichen und politischen Inhalts, die Adrianus Valerius in seinen „Neder-Landsche-Ghedenck-Clanck“ all jenen Weisen unterlegt hat, die er selbst als „Couranten“, „Pavanen“, „Francoisen“ und „Allemanden“ bezeichnet, sind ja nicht die Urtexte, und wir dürfen uns dieselben getrost viel „weltlicher“ und lebensfroher vorstellen, als sie in den düsteren moralisierenden Schilderungen des Chronisten der Niederländischen Freiheitskämpfe erscheinen. Das gilt erst recht von den lebenssprühenden flämischen Melodien, etwa dem „Carillon von Dünkirchen“, der noch im 18. Jahrhundert als Kehraus zur Fastnacht in Brüssel erklang und den ich, um einige Takte ergänzt, mit Hermann Boßdorfs keckem „Likendeeler Lied“ vereinigt habe. Das ergibt dann folgendes Bild:



Gorch Fock hat uns in „Seefahrt ist not“ einen herrlichen Weckruf von den Finkenwärder Fischerbooten mitgeteilt, aber leider ohne Melodie. Die Purrweise, welche Balker im ersten Band des „Knurrhahn“ (Seite 99) mitteilt, ist eigentlich keine Weise,

sondern nur eine Aufzeichnung des Tonfalls. Dagegen besitzen wir von den Schweden die prächtige „Gammal Purrvisa": „Rejs op en man", die dem von Gorch Fock mitgeteilten Spruch nahezu auf den Leib geschrieben ist; sie nimmt sich mit dem plattdeutschen Text folgendermaßen aus:



Auch verklungene niederdeutsche Weisen lassen sich wieder beleben. Karl Müllenhoff zeichnete um 1840 in Schleswig einen Dittmarsischen Hochzeitstanz „Die blaue Flagge" auf, wovon er in seinen Sagen und Liedern aus Schleswig-Holstein (Einleitung Seite 38) die folgenden drei Textzeilen mitteilt:

„Laet die blaue Flagg mael weien,
Laet se drillen, laet se dreien,
Denn dat Schip to See angeit."

Er konnte nicht mehr von dem Text finden und hält das Ganze für ein Seeräuberlied, ähnlich dem Störtebecker-Lied; auch teilt er mit, daß von Grönlandsfahrern eine offenbar obszöne Parodie darauf gesungen werde. Franz Magnus Böhme veröffentlichte die reizvolle Weise in seiner Geschichte des Tanzes und in Erks deutschem Liederhort[19]. Zweifellos hiervon angeregt, schuf der junge niederdeutsche Dichter Albert Mähl sein Schipperleed[20], das genau in der Strophe der von Müllenhoff aufgezeichneten Weise steht und auch die ersten beiden Textzeilen aus seiner Aufzeichnung übernimmt. So haben wir wiederum ein schönes niederdeutsches Seemannslied erhalten.



[19] Fr. M. Böhme, Geschichte des Tanzes, II No. 347, Erk-Böhme, Liederhort III, S. 348.
[20] Albert Mähl, Utsaat, Kiel 1931, Seite 72.

Aus der Fülle dieser Beispiele mag hervorgehen, daß der Aufbau eines deutschen Seemannsliederschatzes langer und mühseliger forschender Vorarbeit bedarf. Denn unser Bestand an gesungenen deutschen Seemannsliedern ist ein außerordentlich geringer. Wohl nirgends hat der internationale Schlager so viel Verwüstung angerichtet wie hier, zumal von Hause aus wenig seemännische Volkslieder deutscher Junge vorhanden sind. Der Nationalsozialismus, der eine jede Berufsgruppe ganz bewußt an ihr angestammtes Volksliedgut heranzuführen gewußt hat, wird daher in Zukunft auch auf das Seemannslied ein besonderes Auge haben. Von diesem Gesichtspunkt aus ist es nicht ganz verständlich, warum man in dem „Deutschen Marine-Liederbuch"[21]) dem minderwertigen und zersetzenden Schlager einen so breiten Raum eingeräumt hat. Die Erfahrungen des Herbstes 1918 haben die Aufmerksamkeit jedes guten Marineoffiziers darauf gelenkt, den volksaufbauenden Kräften im Marineleben einen möglichst tiefgehenden Einfluß zu sichern. Zu diesen Kräften gehört auch das seemännische Volkslied, das ohne bewußte Pflege binnen kurzem dem internationalen Schlager der Hafenstädte unterliegen müßte. Wenn man daher der deutschen Marine ein Liederbuch in die Hand gibt, so möchten sowohl die „Lore" wie auch „Kleine Möwe flieg nach Helgoland", „Hein spielt abends so schön auf dem Schifferklavier", „Das ist die Liebe der Matrosen", „Blau ist das Meer" und ähnliche Stücke besser darin fehlen.

Vor allem aber seien unsre jungen Dichter und diejenigen unserer Komponisten, die beim echten Volkslied in die Schule gegangen sind und es noch nicht verlernt haben, sich immer wieder dazu zu bekennen, auf den außerordentlichen Mangel hingewiesen, den wir an guten deutschen Seemannsliedern zu beklagen haben. Junge plattdeutsche Dichter wie Albert Mähl, Moritz Jahn, Hermann Claudius, Rudolf Kinau und andere sind hier schon in die Bresche gesprungen; besonders schöne Texte, deren Schlichtheit und sprachliche Gewalt sich mit so manchem alten Lied messen kann, hat uns Hans Leip in seiner „Kleinen Hafenorgel"[22]) voriges Jahr geschenkt, aber leider sind dieselben noch nicht vertont worden.

Alle aber, die an verantwortlicher Stelle an der Gestaltung des Lebens unserer deutschen Menschen auf See — und dazu sind auf unseren großen Schiffen auch die Stewards und das gesamte technische Personal zu rechnen — wirken und schaffen, mögen nicht vergessen, daß das Shanty und das Seemannslied eine der besten Waffen sind, die wir im Kampf gegen die zersetzenden Kräfte besitzen, denen der Seemann in den internationalen Hafenstädten häufiger ausgesetzt ist, als die meisten anderen Berufe.

---

[21]) Deutsches Marine-Liederbuch, ohne Verfasser, Berlin 1935, Verlag Offene Worte.
[22]) Hans Leip, Die kleine Hafenorgel, Hamburg 1937, Christian-Wegner-Verlag.

Sandwike, Wagners Nothafen in Norwegen

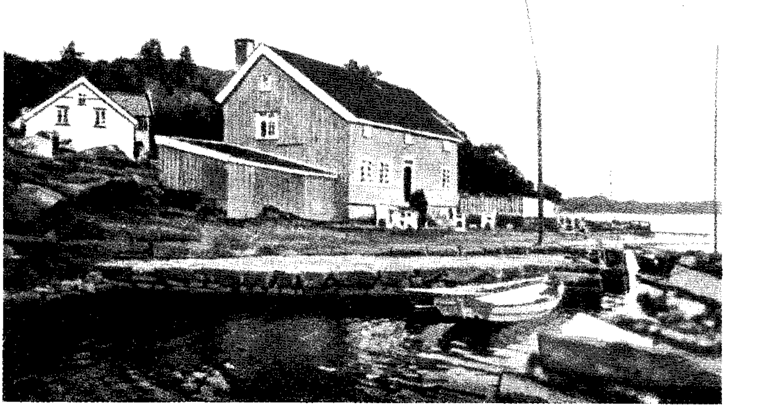
Von Gunnar Graarud, Wien

Hundert Jahre sind bald vergangen, seit Richard Wagner auf seiner Flucht aus Riga in die große lockende Welt durch stürmisches Wetter zu einem höchst unfreiwilligen Aufenthalt an der norwegischen Küste gezwungen wurde; er hat später oft der Bedeutung dieses Erlebnisses gedacht und setzte dem bescheidenen Fischerneste Sandwike in seinem „Fliegenden Holländer" ein unvergängliches Denkmal, aber er betrat nie wieder skandinavischen Boden. Wie sonderbar ist es deshalb, daß man — vor allem in Norwegen — sich nicht der Mühe unterzogen hat, den Landungsort genau festzustellen! Man wußte allerdings, daß die Gegend von Arendal in Frage kam, aber der Name „Sandvigen" kommt dort auf einer Strecke von ungefähr 40 Kilometer mindestens sechsmal auf der Landkarte vor, so zahlreich sind die „sandigen Buchten"! Die Interesselosigkeit meiner Landsleute findet wohl zum Teil darin eine Erklärung, daß Norwegen heute noch kein Opernhaus besitzt, daß der „Fliegende Holländer" also nur einem engeren Kreise des Volkes bekannt ist, denn das Werk ist seit 1901 nicht wieder gegeben worden, da es am neugegründeten Nationaltheater in Oslo, dessen Direktor Björn Björnson damals war, herausgebracht wurde, und zwar als erste Wagner-Aufführung mit ausschließlich einheimischen Kräften. Bei der Gelegenheit streifte der angesehene Kritiker des Morgenblads, Siewers, das Problem, indem er angab, Wagner „sei in der Sandviksbucht auf der Insel Tromö bei Arendal gelandet", aber weiteres Interesse scheint er mit dieser Bemerkung nicht erregt zu haben. Die Selbstbiographie „Mein Leben" war zu der Zeit der Öffentlichkeit noch nicht zugänglich, und 1908 wählte Gerhard Schjelderup ein anderes Sandvigen unter den vielen, nämlich auf der Insel His, und nagelte in seinem Buch „Richard Wagner und seine Werke" diesen Irrtum fest. Eine gewisse Stütze fand seine Vermutung in der jahrhundertealten Berühmtheit der Gegend hinter Märdö als Nothafen für Schiffe, welche auf der Fahrt zwischen Nord- und Ostsee an der Nordspitze Skagens in Seenot gerieten, aber ein aufmerksames Lesen der Reiseschilderung Wagners und ein Blick auf die Karte hätten genügen müssen, um einzusehen, daß Sandvigen auf His in diesem Zusammenhang nicht in Betracht kommen kann! Es ist ein amüsantes Beispiel von rezenter Legendenbildung, wenn der Ehrgeiz der Lokaltradition neuerdings dort das „Wagner-Haus", die Stelle, wo die abgebrannte „Champagnermühle" stand, ja sogar eine alte Dame zu bezeichnen weiß, die als „Urbild der Senta" gedient haben soll!

Die „Thetis", der sich Wagner mit seiner schönen jungen Frau Minna und dem riesigen Neufundländerhund Robber anvertraut hatten, war ein kleiner Schoner der Pillauer Reederei Liedtke mit nur sieben Mann Besatzung. Trotzdem der Kapitän den interessanten Passagieren seine eigene Kajüte zur Verfügung gestellt hatte, wird die kleine Familie sich mehr als unbehaglich gefühlt haben in der Enge und Primitivität des winzigen Hüttchens im Achterschiff, das höchstens zwei Meter hoch und breit und

nicht viel länger gewesen sein mag. Schon während der Fahrt bis Kopenhagen — wo keine behördliche Meldung vorliegt, wohl weil die „Thetis" draußen auf der äußeren Reede liegengeblieben ist — wurde ihre Geduld auf eine harte Probe gestellt, denn sie kamen nur langsam vorwärts. Aber die schlimmsten Prüfungen begannen, als sie bei der Umfahrung der Nordspitze Dänemarks in einen Sturm gerieten, der den seeungewohnten Reisenden als Weltuntergang erscheinen mußte. Wenn der Wetterbericht vom 28. Juli 1839 auch nur „wechselnden Wind mit Regen" meldet, so kann doch das aufgewühlte Meer an dieser Stelle sehr heimtückisch sein; sogar auf den modernen, stabileren Dampfern hat mancher Neuling zur See das jammervolle Elend der Seekrankheit hier kennengelernt, wie viel leichter dann auf einer kleinen Nußschale, die widerstandslos den Wellen ausgesetzt ist! Man stelle sich dazu noch die grotesken Nahkämpfe vor, die in der winzigen Kabine tobten, jedesmal wenn der mächtige schwarze Robber — für den abergläubischen nordischen Menschen eine Erscheinungsform des Teufels! — seinen Todfeind unter den Matrosen anfiel, wenn dieser in steigender Seenot immer häufiger die steile Hühnerleiter herabgetorkelt kam, um sich vom Branntweinfäßchen Labung zu holen, das ausgerechnet unter der dürftigen Schlafbank verstaut war! Am 29. Juli — nicht am 27., wie es in der ersten Ausgabe von „Mein Leben" heißt — fand der Kapitän es ratsam, an der norwegischen Küste zu notlanden, und die armen Erschöpften „erlebten einen der schönsten und wunderbarsten Eindrücke ihres Lebens", als sie die Schärenkette durchfuhren und diese sich schirmend hinter ihnen schloß, und sie in aller Ruhe in die Geborgenheit eines Fjords hineinsegeln konnten. „Ein unsägliches Wohlgefühl erfaßte mich, als das Echo der ungeheuren Granitwände den Schiffsruf der Mannschaft zurückgab, unter welchem diese den Anker warf und die Segel aufhißte. Der kurze Rhythmus dieses Rufes haftete in mir wie eine kräftig tröstende Vorbedeutung und gestaltete sich bald zu dem Thema des Matrosenliedes in meinem Fliegenden Holländer, dessen Idee ich damals schon mit mir herumtrug und nun unter den soeben gewonnenen Eindrücken eine bestimmte poetisch-musikalische Farbe gewann. Hier gingen wir denn auch an Land. Ich erfuhr, daß der kleine Fischerort, der uns aufnahm, Sandwike hieß und einige Meilen von dem größeren Orte Arendal abgelegen sei. Das Haus eines verreisten Kapitäns nahm uns zu unserer Erholung auf, und der in offener See fortwährend stürmische Wind hielt uns hier zwei Tage lang zurück, deren wir zu unserer Erholung sehr wohl bedurften. Am 31. Juli bestand der Kapitän, trotzdem der Lotse davon abriet, auf der Wiederausfahrt." Wenige Stunden später stieß „Thetis" gegen ein Felsenriff; es wurde nochmals, an einem anderen Punkte der Küste, Anker geworfen und das Ruderboot ausgeschickt, um in „dem größeren Orte Tromsond" die Hafenbehörden zwecks Untersuchung der Beschädigung am Schiffsrumpf zu holen. Das junge Ehepaar machte diesen Ausflug mit, „der wiederum im höchsten Grade anziehend und eindrucksvoll war; namentlich der Einblick in einen weit sich in das Land hineinziehenden Fjord erfüllte meine Phantasie mit dem Eindruck einer noch ungekannten, erhabenen Öde. Ein größerer Spaziergang von Tromsond auf die Hochebene vervollständigte diesen Eindruck durch die furchtbare Melancholie dieser schwarzen Moorhaiden ..." Am nächsten Tage stellte sich heraus, daß das Schiff

Sandwike, Wagners Nothafen in Norwegen



Wagners vermutliches Wohnhaus in Sandwike



Sandwike



Sandwike. Im Hintergrund die Felswand, die das Echo zurückwirft



Oxefjord, Flugbild etwa 4 km nördlich von Öigarsasen

Zu dem Aufsatz von Gunnar Graarud

Aufnahmen: Gunnar Graarud



Figurinen zu „Ingwelde" von Kurt Palm. Links: Gandulf. Rechts: Ortolf

Zu der Erstaufführung des Werkes von Max von Schillings in der Berliner Staatsoper

(Aus „Blätter der Staatsoper")

keinen Schaden erlitten hatte, und bei günstigem Wind gang die Fahrt sofort weiter. In diesem Bericht fallen auf den ersten Blick zwei Kleinigkeiten auf, die mißtrauisch machen gegen die Annahme, daß Wagner in Sandvigen auf der Insel His gelandet sein soll, denn erstens würde die angegebene Entfernung von „einigen Meilen von Arendal" nicht stimmen, weil dieses Sandvigen nur zwei Kilometer und, deutlich sichtbar, vor der Stadt liegt, und zweitens ist Wagners Schreibweise „Sandwike" sehr auffallend. Diese Form ist allerdings nicht richtig, sondern müßte Sandwiken oder -wika lauten, und ich hatte mit der Möglichkeit gerechnet, daß die Originalhandschrift der Partitur, die sich unter den Schätzen des Archivs im Wahnfried befindet, die korrekte Namensform Sandwika aufweisen würde. Frau Winifred Wagner hatte die große Liebenswürdigkeit, nachschlagen zu lassen, doch Dr. Strobel, der Archivar Bayreuths, stellt fest, daß unzweifelhaft Sandwike zu lesen ist. Diese Enttäuschung wird aber durch seine wertvolle Beobachtung wettgemacht, daß in der Handschrift von „Mein Leben" zuerst von Cosima „Sandwige" geschrieben wurde, was dann eigenhändig durch den Meister korrigiert worden ist. Wenn er nun das g in k verbessert, so kann das nur bedeuten, daß er sich mit Bestimmtheit erinnerte, einen harten Konsonanten gehört zu haben, also hat man wohl an Ort und Stelle den Namen auch so ausgesprochen. Und das ist bemerkenswert, wenn man weiß, daß durch diese Gegend eine scharfe Sprachgrenze geht, die das sehr weich, fast „dänisch"sprechende „Sörland — Südland" vom härteren Ostland scheidet. Jedenfalls gehört Sandvigen auf His zum „weichen Küstenstrich", das g klingt dort sehr weich — Dalands Sandwike muß also nördlicher zu suchen sein! Und dafür spricht auch der Reisebericht selbst, wenn man mit der Karte in der Hand folgenden Zusammenhang beachtet: Als der Unfall bei der Abreise passierte, war das Schiff einige Stunden südwärts gesegelt; der zweite Ankerplatz lag also südlich vom ursprünglichen Nothafen, der unmöglich Sandvigen auf His gewesen sein kann, denn der Kapitän ließ sich ja nach Tromsond — Tromösund —, etwa zwölf Kilometer nördlicher, rudern, um Hilfe zu holen. Das wäre ein überflüssig weiter Weg geworden, denn er hätte bei Märdö vorbei müssen, wo er viel schneller und bequemer — oder eventuell in Arendal — die Fachleute gefunden hätte! Von vornherein bestand natürlich nur eine sehr geringe Wahrscheinlichkeit, irgendeine Spur der „Thetis" in Norwegen zu finden, aber immerhin könnte es sich lohnen, Wetterberichte und Zollprotokolle nachzusehen. Leider ergab eine Nachfrage im Reichsarchiv in Oslo, daß aus jedem Dezennium nur die Zolldokumente von drei bis vier Jahren aufbewahrt sind, und ausgerechnet die in Frage kommenden Jahrgänge 1837 bis 1841 sind ausgemerzt! Das Staatsarchiv in Kristiansand mußte ebenfalls negative Auskunft geben, und aus den Wetterberichten ist nur „nebliges und regnerisches Wetter" für die Tage vom 22. bis 29. Juli zu entnehmen; aber in einer Lokalzeitung, Vestlandske Tidende, fand ich genaue „Handels- und Schiffsnachrichten", die alle ein- und auslaufenden Schiffe registrieren, und in der Nummer vom 9. August 1839 befindet sich unter einer ansehnlichen Anzahl von Seglern, die am 29. Juli bei Boröen eingelaufen sind, auch „der Schoner ‚Thetis', Kapitän Wulf, aus und von Königsberg nach London". Dieser Fund bringt die endgültige Gewißheit und die schönste Bestätigung der

Analyse von Wagners Reisebericht, denn **Sandviken auf Borö** liegt siebzehn Kilometer, also „einige Meilen" von Arendal entfernt, der Name wird mit

— Til **Narestøe** indkom den 26de: Smakke Maria, J. A. Westerling, af og til Amsterdam fra Petersburg. Galease Sophie, J. Sandstrøm, af og fra Åbo til Amsterdam. Den 29de: Skonnert Ida, C. C. Krahn, af og fra Stettin til London. Brig Juno, P. Blanck, af Elbing fra Pillau til London. Skib Farewell, Kohrsch, af Königsberg fra Windau til Paimbeuf. Galease drei Johannes, G. L. Köhn, af og fra Stettin til Honfleur. Brig Euphrosyne, D. Brodhering, af Rostock fra Riga til Dunquerquen. Brig Leurene, Bodet, af Nantes fra Petersburg til Dunquerquen. Brig Ternan, C. Petterson, af og fra Björneborg til Newcastle.

— Til **Boroen** indkom den 29de: Kof Anna, J. R. Rieke, af Pappenburg fra Königsberg til Hamburg. Skonnert Thetis, Wulf, af og fra Königsberg til London. Brig Anne Birgithe Marie, T. Pedersen, af Tvedestrands Tolddistrict fra Nyland til Fecamp. Den 30te: Brig Tvedestrand, E. Andersen, af Tvedestrand fra Drammen til Amsterdam.

Die Nachricht von der „Thetis" in der Zeitung „Den Vestlandske Tidende" 1839 Nr. 12 (Fotokopie)

hartem k ausgesprochen, die gegenüberliegende Granitwand wirft ein prächtiges, bekanntes Echo zurück, und die Ereignisse bei der Abfahrt finden ihre natürliche Reihenfolge: Die „Thetis" streift etwa bei „Molden" die Moränenblöcke, die hier aus der Wasseroberfläche herausragen. Bis der Kapitän den Entschluß gefaßt hat, nochmals Anker zu werfen, sind sie irgendwo an der Außenseite der Insel Tromö angelangt, von wo die Ruderfahrt den „lang sich in das Land hineinziehenden Fjord" — Tromösund — überquert und in dem uralten Hafen Narestö endet. Während Wulf mit den Hafenbehörden verhandelt, unternimmt der Meister den Spaziergang auf die „Hochebene" hinauf, gewiß auf Öistadaasen, wo der Rundblick prächtig ist und heute eine Hütte steht, die im Weltkrieg einem Beobachtungsposten als Unterschlupf diente.

Neuerdings erfreut sich dieser Teil der norwegischen Küste großer Beliebtheit als Sommerfrische und hat sich den kühnen Reklametitel „Norges riviera" zugelegt! Unser Sandviken ist heute ein sehr freundlicher kleiner Ort, und vielleicht dürfen wir hoffen, daß die Lokalforschung, die in meiner Heimat auf sehr hoher Stufe steht, herausfinden wird, ob „das Haus des verreisten Kapitäns" noch vorhanden ist, wenn auch in modernisierter Gestalt. Viel Kopfzerbrechen hat die sogenannte „Champagnermühle" verursacht, in welcher das junge Ehepaar und einige Matrosen vom Müller freundlich empfangen und mit der letzten Flasche Rum bewirtet wurden. Diese Episode wird in „Mein Leben" nicht erwähnt, aber der Meister soll öfter von der stimmungsvollen Stunde in der alten, „landeinwärts" gelegenen Mühle erzählt haben. Vor hundert Jahren waren Windmühlen nicht selten an der norwegischen Küste, und auch auf Borö mag eine gestanden haben, aber es klingt nicht recht wahrscheinlich, daß die jungen Künstler mit den Seeleuten auf der Insel herumgewandert sind; außerdem muß man ein Boot benutzen, um von Borö einen landeinwärts gelegenen Ort aufzusuchen, und

ich glaube mit folgender Überlegung das Richtige zu treffen: Wer einmal das abgestandene, übelschmeckende Wasser aus der Schiffstonne getrunken hat, wird es der Mannschaft nachfühlen können, daß ihre erste Sorge am Land stets der Erneuerung der Trinkwasservorräte galt. Auf der kleinen Insel Borö bedeutet das freilich ein schwieriges Problem, vor allem, wenn viele Schiffe gleichzeitig ihre Ansprüche anmelden. Man braucht aber nur etwa zweieinhalb Kilometer landeinwärts durch den Fjord zu fahren, um bei der uralten Mühle bei Nes auf dem Festland einen Bach zu finden, der sich schäumend ins Meer stürzt. Die Kornmühle brannte in den neunziger Jahren ab, und an ihrer Stelle wird jetzt eine Feldspatmühle betrieben, doch früher wurde hier das Getreide der ganzen Gegend vermahlen, und man kann nicht an der Gastfreundlichkeit des Müllers, der also ein angesehener und wohl auch gebildeter Mann war, zweifeln, besonders wenn so wenig alltägliche Gäste aus dem Ausland kamen. Die Ruderfahrt dorthin durch den lieblichen Fjord wird der Meister gern mitgemacht haben, und der Wasserfall, der ja auf deutsche Reisende immer große Anziehungskraft ausübt, mag seiner Phantasie den Namen „Champagnermühle" eingegeben haben.

Gleich hinter Sandviken führt ein Pfad zu einer kleinen Anhöhe hinauf; dort schaut man in den hellen Sommernächten über den dunkel glänzenden Fjord, der von ernsten Felsen und duftenden Nadelwäldern umrahmt wird; westwärts streift der Blick niedrige kleine Inseln und Riffe, die weiß aufleuchten vom Gischt der Brandung, und dahinter weitet sich das unendliche Meer unter jagenden Wolken — genau wie vor hundert Jahren, als hier oben ein junges Paar die milde Tröstung der nordischen, lichten Nacht genoß nach Todesängsten und Stürmen der vorangegangenen Tage. Die beiden hatten mit dem stolzen Mut der Jugend ihr Schicksal herausgefordert, das sich bald mit fürchterlichster Lebensnot an ihnen zu rächen drohte; da schuf Richard Wagner in Nacht und Elend sein erstes Musikdrama und gedachte dabei der kleinen Fischerhütte in Norwegen, die ihm kurze Rast geschenkt hatte — in dem stillen, bescheidenen, aber durch einen Genius geheiligten Sandviken auf Borö.

Der Jude im balkanslawischen Volkstum und Volksliede

Von Walther Wünsch, Berlin

Die balkanslawische Volksgeschichte ist gekennzeichnet durch die jahrhundertelange Auseinandersetzung des slawischen Volkstums, seiner Sprache, seiner Musik und seines kraftvollen Sippengefühls, das unter Achtung der Tradition bewahrt blieb, mit artfremden Kulturen und machtpolitischen Spekulationen westlicher und östlicher Weltmächte. In seiner kontinentalen Einheit war der Balkanraum Brücke zwischen Orient und Okzident und uraltes Durchzugsland vieler Völkerwanderungen. Ein naturverbundenes, kraftvolles und mutiges Berg- und Hirtenvolk gab dem Balkan seinen sla-

wisch-völkischen Charakter. Im ewigen Kampf verwegener Freiheitshelden, der Heiducken, Uskoken, Woiwoden und Komitatschis, wurde jede fremde Staatsherrschaft bekämpft. Heldensänger, Dichter und Denker dieser Bergvölker erhielten durch ihre Taten und Werke den südslawischen und bulgarischen Volksstämmen das arteigene Volkstum, die Sprache und Sitte. In jahrhundertelangem Kleinkampf wurde die fremde Herrschaft durch Mut und Ausdauer besiegt, und slawische Kultur und Sprache herrschen heute fast auf dem gesamten Balkan vor. Trotz blutigster Machtherrschaft gelang es weder den Römern noch den Byzantinern oder Osmanen, diese Völkerstämme ihrer völkischen Eigenart zu entfremden und sie völlig umzuformen.

Im gewaltigen nationalen Kampf der Balkanslawen gegen jede fremde ratio und politische wie wirtschaftliche speculatio hat das Judentum keine besondere Rolle gespielt. Der Jude auf dem Balkan ist talmudisch, nicht weltpolitisch. Er hat weder mit den internationalen Juden der Hochfinanz Verbindung noch ist er bestimmend auf dem Gebiete der Politik oder Kunst. Im Gegensatz zu dem mitteleuropäischen Juden, der sich in den größeren Städten niederlassen konnte, dürfte es in einem südslawischen oder bulgarischen Dorf niemals ein Jude wagen, seinen Handelsladen zu eröffnen. Neben dem mitteleuropäischen Juden, der gegenwärtig unter dem Zwange der Emigration die für ihn vorher wenig geschäftsversprechenden Städte des Balkans zu gewinnen versucht, ist der eigentliche Balkanjude der Spaniole, der im 16. Jahrhundert aus Spanien flüchten mußte. Er trägt noch heute seine eigene Tracht, singt seine Lieder und spricht ein eigenartiges Spanisch, das man mittelhochspanisch nennen könnte. Mit dem abendländischen Machtjudentum hat sich der Spaniole niemals erfolgreich verbinden können, und daher sind aus seinen Reihen keine eigenen Politiker, Denker und Künstler hervorgegangen. Der Spaniole treibt Kleinhandel in den Städten, und nur einige wenige Juden haben es zu einer wirtschaftlich gehobenen Stellung gebracht. Aber auch die reichen Juden unterscheiden sich in ihrer Kleidung und Lebensführung nicht oder nur wenig vom armen Spaniolen, der, verachtet und verhöhnt, in den dumpfen Kellern der Städte lebt. Der Espagnole hat sich in seiner Abgeschlossenheit niemals akklimatisiert. Er ist kein Bauer, sondern ein wandernder Händler, der es nie wagen würde, auch nur aus dem Dorfbrunnen zu trinken. In seiner Verschlossenheit und orthodoxen Eigenwilligkeit ist er fremd geblieben und nur vereinzelt als Geschäftemacher der kleinen Leute gefürchtet. Der finanzkräftige Spaniole aber, der Tabak- oder Teppichhändler, verschließt sich dem westeuropäischen Judentum, er modernisiert sich nicht und hat keine weltpolitischen Absichten, sondern fühlt sich am stärksten dem orientalischen Judentum verbunden.

Der Espagnole wird heute durch die Einwanderung mitteleuropäischer jüdischer Emigranten und deren lärmende Geschäftemacherei und Reklame zurückgedrängt. Diese jüdische Einwanderung bildet eine Gefahr, die vielleicht auf dem Balkan einmal zu schweren Konflikten führen kann. Sie kann den lethargischen Spaniolen für ihre Ziele verwenden, ihn in die Ideen des Weltjudentums einführen und zum Kampf für diese Ideen aufrufen. Die Spaniolen sind ihrer Geschichte und geographischen Verbreitung nach das geeignete Mittel, das westliche Judentum mit dem östlichen zu gemeinsamer

Zielverfolgung zu verbinden. In der Verfolgung eines allslawischen Scheinideals könnten die bolschewistischen Juden in Verbindung mit dem Balkanjuden und dessen Verbindungen zum Orient dem Balkan gefährlich werden. Jedoch wurde bisher durch die instinktmäßige und rassebewußte Verachtung der Slawen für die Juden eine derartige jüdische Machtbildung verhindert.

Die westlichen Emigrantenjuden sind hauptsächlich Kaffeehausbesitzer, Kinoinhaber und Photohändler. Sie besitzen meist ausgezeichnete moderne Hilfsmittel, die sie noch schnell in Europa beschaffen konnten, und spielen sich damit als Vertreter westeuropäischer Kultur und Technik auf. In Kroatien, insbesondere in der Hauptstadt Zagreb, hatten die Juden schon in der Zeit der österreichisch-ungarischen Monarchie einen großen Teil des Handels in ihren Händen und bildeten eine wirtschaftliche Gefahr für das Land, das in Kroatien schon seit je den schärfsten Antisemitismus heranreifen ließ.

Südslawien und Bulgarien stehen seit langem nicht nur in wirtschaftlicher Hinsicht, sondern auch auf geistigem Gebiet mit Deutschland in Verbindung. Bis heute hat Südslawien Sowjetrußland noch nicht anerkannt. Die beiden slawischen Länder haben es niemals zu einer politischen, geistigen oder künstlerischen Entfaltung des Judentums kommen lassen. Diese entschiedene Haltung gegenüber dem Judentum entspricht der Idee jenes Abwehrkampfes der Slawen gegen alles Fremde. So wie der West- und Oströmer und der Osmane fremd blieb, so wurde auch der Jude immer als ein Fremder behandelt.

Diese Verachtung des Juden aus stolzem Rassebewußtsein heraus spiegelt sich im balkanslawischen Volksliede wieder. Schon im bekanntesten südslawischen Heldenliede, dem Lied vom König Marko, bekämpft und besiegt der Heldenkönig die Feinde seines Volkstums, Osmanen und Juden. Heldenlieder besingen den Kampf Markos gegen den mächtigen „Gelben Juden". Die südslawischen Volksepen sind realistisch in ihrer Schilderung und tatsachengetreu in ihrer historischen Überlieferung. Marko Kraljević hat als Herrscher von Prilep in Makedonien gelebt, und der „Gelbe Jude" war ein von der spanischen Inquisition vertriebener Jude, der unter dem Namen Jan Mikeš als einer der gierigsten und reichsten Juden des 16. Jahrhunderts auf dem Balkan Macht zu gewinnen suchte. Besonders im bulgarischen historischen Lied begegnet uns der Jude als unerbittlicher Wucherer, als Volksverräter und Blutschänder. Aber auch der feindliche Osmane verachtet den Juden, der an den Slawen für Geld Verrat übt. Die Volksepik erzählt von den Juden, die Ende des 14. Jahrhunderts in der Hoffnung auf Geldgewinn die bulgarische Kaiserstadt Trnovo verrieten. Der osmanische Führer Tschelebi Suliman ließ sie alle köpfen, denn, so sagte Suliman, „wer den einen betrügt, kann auch uns betrügen". Der Platz, an dem die Juden geköpft wurden, heißt noch heute „Judengrab". Durch Jahrhunderte hindurch warf man Steine auf dieses Grab, so daß heute eine riesige Steinpyramide von diesem schändlichen Verrat kündet.

In Heldenliedern, Volkserzählungen und Sprüchen wird in ursprünglichen Bildern der Jude im südslawischen und bulgarischen Volkstum gekennzeichnet und gebrandmarkt. Infolge dieser volksbewußten Haltung der Südslawen konnte sich das Judentum nie-

mals zu einer Macht entfalten, die den gesamten Balkan ihren Interessen unterworfen hätte.
Die gewaltige Neugestaltung und Volkwerdung Großdeutschlands unter der Führung Adolf Hitlers stößt in diesen Staaten auf lebhafte Bewunderung und Begeisterung, und die nationalsozialistische Lösung der Judenfrage findet hier einen Widerhall, der, in Verbindung mit der ständigen Kampfansage gegen alles Fremde, eine Entfaltung des volksfremden Judentums auf dem slawischen Balkan niemals zulassen wird.

Musik und Musiker in Portugal

Von Gualterio Armando, Lissabon

Das moderne portugiesische Musikleben, welches sich im wesentlichen auf die beiden großen Städte Lissabon und Porto beschränkt, ist im Laufe der letzten hundert Jahre vielen Schwankungen unterworfen gewesen. Sobald eine zielbewußte und befähigte Persönlichkeit auftauchte, die es verstand, künstlerisch Wertvolles zu gestalten, war auch sogleich das Echo da: ein williges Publikum, das in freudiger Begeisterung sich zur Pflege hoher und höchster Kunst zusammenfand. Denn im portugiesischen Volk ist eine starke natürliche Begabung und Liebe zur Musik vorhanden, wie schon sein reicher Folklore beweist. Aber die Musik erfordert als Kunst eine systematische Pflege und Organisationen, die ihre Auswirkung auf größere Zeiträume hinaus sichern. Hieran hat es in Portugal zu vielen Zeiten gefehlt. Und was die Tatkraft einer bedeutenden Persönlichkeit etwa aufgebaut hatte, war mit seinem Hinscheiden dem Verfall preisgegeben, da nur sein persönlicher Wille ihm Lebenskraft und die Möglichkeit zum Bestehen verliehen hatte.
Ein Musterbeispiel hierfür ist das Wirken des hervorragenden Komponisten und Dirigenten Joao Domingos Bomtempo gewesen. 1775 geboren, lernte er durch jahrelangen Aufenthalt in Paris und London die sinfonischen und Kammermusikwerke der großen Meister Haydn, Mozart und Beethoven kennen, die er dann später in Portugal einführte. 1822 gründete er in Lissabon den ersten Konzertverein „Sociedade Filarmònika", der einen außerordentlichen Erfolg und Zulauf hatte. Die große klassische Musik faßte durch den Eifer dieses Mannes Fuß in Portugal. 1835 gründete Bomtempo das Konservatorium für Musik in Lissabon. Alles war im besten Zuge; Portugal hatte den Anschluß an die große musikalische Kultur gefunden. Aber nach dem Tode Bomtempos (1842) setzte sofort der Verfall ein. „Der schlechteste Geschmack bemächtigte sich der Kreise in Portugal", klagt der portugiesische Musikhistoriker Luiz de Freitas Branco. Gegen diesen schlechten Geschmack zu kämpfen, ist dann stets die Hauptaufgabe der verantwortungsbewußten Musiker gewesen, und erst in unserem gegenwärtigen Jahrhundert haben sich die Dinge auf musikalischem Gebiet zum Besseren gewandt. Einzig die Pflege der italienischen Oper im Teatro San Carlo hielt das portugiesische Publikum mit der Kunstmusik in lebendigem Zusammenhang. Aber die Einseitigkeit der Geschmacksrichtung, die sich hierdurch ergab, hat den ernsten und vorwärtsstreben-

den portugiesischen Komponisten und Musikern bis in die heutige Zeit das Leben schwer gemacht. Denn der Kultus der absoluten Musik blieb auf kleine Kreise beschränkt. So war es denn auch in der Oper, wo sich zuerst der Nationalismus auf musikalischem Gebiet in Portugal regte. Augusto Machado befreite sich von den vorherrschenden Überlieferungen der klassischen italienischen Oper und bekannte sich in verschiedenen musikdramatischen Werken als Portugiese. Ihm folgte auf diesem Wege der vielseitig begabte Alfredo Keil, der Autor der portugiesischen Nationalhymne „A portuguesa", dessen erfolgreiche Oper „Serrana" die erste gedruckte Oper in portugiesischer Sprache ist.

Einen breiten Raum hat in Portugal von jeher die Klaviermusik eingenommen, denn das Klavier ist das bis zur Einseitigkeit bevorzugte Instrument der Portugiesen. Eine starke Begabung hierfür ist unverkennbar, wobei das Streben nach einer glänzenden Technik das Wichtigste zu sein scheint. Dementsprechend war in der portugiesischen Klaviermusik das Salonvirtuosentum vorherrschend, das hinter betäubenden Läufern und Trillern seine musikalische Armut verbarg. Erst Alexandre Rey-Colaço hat um die Jahrhundertwende diesem Genre den Abschied gegeben und zu den Melodien der Volksmusik gegriffen, um seine „Fados para Piano" daraus zu formen. Im portugiesischen Folklore ist der Einfluß der maurischen Musik viel geringer als in Spanien. Es fehlen auch die dramatischen Akzente; die Vorliebe für zarte Lyrismen und eine unbefangen ausströmende Heiterkeit geben den echten portugiesischen Motiven einen eigenen liebenswerten Reiz. (Weit hiervon entfernt ist jene sich als „Volksmusik" gebärdende entartete Fado-Musik, die unter dem Einfluß der Negermusik sich als ein typisches Großstadterzeugnis wie eine Landplage ausgebreitet hat und in der das eigentlich Portugiesische, wie es in der regionalen Musik so reich und schön erblüht, nur noch eine verschwindende Rolle spielt.) Was Rey-Colaço begonnen hatte, führte José Vianna da Motta weiter. Dieser große Musiker, Pianist von Weltruf, ging mit dem ganzen Rüstzeug seiner an den klassischen und romantischen Meistern geschulten Technik an die Aufgabe, die portugiesischen Volksmelodien als Material zu verwenden, um hochwertige künstlerische Gebilde daraus zu gestalten. Sehr treffend hat Dr. Walter Niemann hierüber Maßgebendes gesagt: „Später hat dann da Motta Griegs nationale Mission in Portugal mit Bewußtsein übernommen. Wie er sie erfüllt, lehrt der Vergleich seiner Paraphrasen mit denen Rey-Colaços. Sie allein stehen auf der Höhe deutscher technischer Schulung und übertreffen darin sogar Griegs eng wesensverwandte Improvisata über norwegische Volksmelodien in einem Maß, das von Gelehrsamkeit vielfach nicht mehr fern ist. Man mag darüber streiten, ob kanonische Verwebungen dieser Weisen ihre Volkstümlichkeit nicht zuweilen bedrohen: wie das alles gemacht ist, duldet's keinen Widerspruch."

José Vianna da Motta, der 1919, nach jahrzehntelangem Aufenthalt in Deutschland, in seine Heimat zurückkam, übernahm in Lissabon die Leitung des National-Konservatoriums, dessen Lehrplan er modernisierte und auf die zeitgenössische Höhe brachte. Ein Stab ausgezeichneter Mitarbeiter ermöglichte es ihm, seine Ideen in großzügiger Weise zu verwirklichen. Und heute zählt das Konservatorium über 1000 Schüler, die

einen anspruchsvollen Lehrgang durchzumachen haben, so daß Portugal über einen umfangreichen Nachwuchs an jungen Kräften in der Musik verfügt. Für diesen Nachwuchs Tätigkeitsgebiete zu schaffen, ist die Hauptsorge der verantwortlichen Kreise.
Außer Lissabon besitzt nur noch Porto ein größeres Konservatorium, dessen Direktor Freitas Gonçalves ist und dessen Bedeutung von Jahr zu Jahr wächst. Es wird nun geplant, auch in anderen portugiesischen Städten Musikschulen zu errichten, wie schon eine solche in der altberühmten Universitätsstadt Coimbra besteht. In dieser Hinsicht bleibt noch viel zu tun, damit die musikalische Kultur in Portugal eine breitere Grundlage zu ihrer Entfaltung gewinnen kann.
Die jüngere Generation der portugiesischen Musiker hat sich mit Entschiedenheit den modernen Strömungen in der Tonkunst angeschlossen. Unverkennbar ist der starke Einfluß eines César Franck, besonders aber Debussys, wie er sich namentlich in der modernen portugiesischen Klaviermusik ausprägt. Den Weg Vianna da Mottas sind die Jüngeren nicht weitergegangen. Sie vernachlässigten in ihren Kompositionen das von da Motta so bewußt hervorgehobene Urelement der nationalen portugiesischen Musik, die volkstümliche Melodik, welche weit charakteristischer und markanter ist als die Rhythmik, und dies zugunsten eines Impressionismus, der, wie überall, auch in Portugal sehr bald an Ermüdungserscheinungen zu leiden begann. Aber an sich kam die Manier Debussys den portugiesischen Komponisten sehr gelegen, und eine Fülle äußerst raffiniert geformter Klavierwerke legt Zeugnis ab für das Talent, mit welchem diese Musiker sich außer dem Klaviersatz Schumanns und Chopins auch denjenigen der modernen Franzosen zu eigen machten. Sehr vielversprechend war der schon mit zwanzig Jahren verstorbene Antonio de Lima Fragoso, der als Vorläufer der impressionistischen Schule in Portugal betrachtet werden kann. Größere Wirkung hat der in Brasilien lebende Oscar da Silva ausgeübt, dessen zahlreiche Klavierkompositionen beweisen, was für ein fingergewandter Virtuose er ist. Seine „Etüden", „Präludien", „Nostalgies", „Vieilleries", „Girouettes", „Pandemonium", „Extras" usw. haben ihm Ansehen verschafft. Anderer Art ist die ganz im neufranzösischen Fahrwasser sich bewegende, mit großer Folgerichtigkeit aufgebaute Kunst von Luiz de Freitas Branco, wie sie vor allem in seinen „Preludios" für Klavier sich offenbart. Dieser kultivierte Musiker, Professor am Konservatorium in Lissabon, der sich auch als Musikhistoriker hervorgetan hat, ist auch Autor einer Reihe von Orchesterwerken, Sinfonien und Suiten sowie von Vokalmusik.
Eine beachtenswerte Persönlichkeit ist der in Porto wirkende Komponist Claudio Carneyro. Nicht umsonst hat er sechs Jahre in Paris gelebt, wo er Schüler von Widor und Dukas war. Kein Geringerer als Gabriel Pierné führte den jungen Carneyro in Paris als Orchesterkomponisten ein und brachte sein „Prélude, Choral et Fugue" für Streichorchester erfolgreich zu Gehör. Nach Portugal zurückgekehrt, hat Carneyro sich in vielseitiger Weise als Komponist betätigt. Man kennt von ihm Kammermusikwerke, Gesangswerke, Klavierstücke, darunter die von Vianna da Motta gespielten „Poemas em Prosa", sinfonische Dichtungen und einige Ballettszenen. Seine Musik hat bereits den Weg nach Deutschland, Frankreich und den Vereinigten Staaten gefunden.

Es gab in Lissabon Epochen, wo zwei ständige Sinfonieorchester ihre Konzerte veranstalteten und das Publikum mit der ganzen klassischen, romantischen und modernen Orchesterliteratur vertraut machten. Politische Umwälzungen haben diese Bestrebungen mehrfach unterbunden. Jetzt ist alles in neuem Aufbau begriffen, und es steht zu erwarten, daß sich unter den heutigen Verhältnissen etwas Dauerndes, Wohlfundiertes entwickelt, wie es der geistigen Regsamkeit der Portugiesen entspricht. Hauptträger dieser Entwicklung ist jetzt die „Emissora Nacional", der portugiesische Rundfunksender, geworden, der unter der Führung des auch als Schriftsteller hervorgetretenen Capitao Henrique Galvao ein großzügiges Kulturprogramm zu verwirklichen im Begriff ist. Man darf nicht vergessen, daß außer in den beiden Großstädten Lissabon und Porto im übrigen Portugal eine Musikpflege sich nicht hat durchführen lassen. Die Möglichkeit, Orchester- und Kammermusik bis in die entlegensten Teile des Landes zu tragen, hat der Emissora Nacional ihre große und wertvolle Aufgabe zugewiesen, die ihr musikalischer Direktor, Dr. Izidro Aranha, zielbewußt organisiert und erfüllt. Für die ernste Musik stehen der Emissora drei vollbesetzte Orchester zur Verfügung, die, was die Qualität ihrer Leistungen betrifft, keinen Vergleich zu scheuen brauchen. Da ist zunächst das aus 85 Musikern bestehende Sinfonieorchester zu nennen, das Pedro de Freitas Branco zu einem hervorragend diszipliniertem Klangkörper erzogen hat. Pedro de Freitas Branco ist als Dirigent weit über die Grenzen Portugals bekanntgeworden, ein temperamentvoller Stabführer von überzeugender Geste, der die große Linie sicher zu gestalten weiß. Seine Stärke liegt in der Wiedergabe moderner Musik, der seine Neigung hauptsächlich gehört. Das aus 33 Streichern bestehende „Kammerorchester", dem natürlich auch Bläser zur Verfügung stehen, wird von Frederico de Freitas dirigiert. Frederico de Freitags, der als Staatsstipendiat in Deutschland und Frankreich studiert hat, ist zunächst als Komponist bekanntgeworden. Seine Musik ist am portugiesischen Folklore inspiriert, wie z. B. die sinfonischen Dichtungen „Ribatejo" (auch in Deutschland gespielt), „Lenda dos Bailarins", „Nazaré", „Batuque funebre". Er hat außerdem zahlreiche Werke für Gesang, Klavier, eine Sonate für Violine und Violoncello und eine Oper „Luzdor" geschrieben. Als Dirigent des Kammerorchesters ist er der Mann der künstlerisch geschmackvollen, interessanten Programme, die von der vorklassischen bis in die heutige Zeit reichen, ein feinfühliger, musikfreudiger Interpret. Neben diesen beiden Orchestern verfügt die Emissora noch über ein drittes, 62 Mann starkes Orchester für populäre sinfonische Musik. Dieses „Orquestra Generica" wird von dem Spanier Pedro Blanch geleitet, der achtzehn Jahre hindurch in Lissabon Sinfoniekonzerte dirigiert hat und dem das portugiesische Musikleben durch seine zyklischen Aufführungen der klassischen Meisterwerke viel zu verdanken hat.

Da die Pflege der Kammermusik in Portugal trotz aller Bemühungen der besten Musiker keinen festen Boden hat finden können, bemüht sich die Emissora, auch auf diesem Gebiet erzieherisch zu wirken. Man hört dort jede Woche das vortrefflich eingespielte Streichquartett der Herren Luiz Barbosa, Joaquim Carvalho, Fausto Caldeira und Filipe Loriente sowie das ausgezeichnete Klaviertrio, das von dem Geiger Joaquim Silva

Pereira, dem Cellisten Filipe Loriente und der Pianistin Regina Cascais gebildet wird. Infolge seiner nach immer größerer Vervollkommnung strebenden Organisation ist der amtliche portugiesische Rundfunksender zum wichtigsten Faktor in der heutigen Musikkultur Portugals geworden, um so mehr, als man begonnen hat, die großen Konzerte nicht mehr im Senderaum, sondern in einem Theater zu veranstalten, so daß die Lissabonner Musikfreunde wieder Gelegenheit haben, in lebendige Fühlung mit der Musik und ihren Ausübenden zu treten. Wie weit der Rundfunk imstande ist, den Geschmack an guter Musik zu bilden und gerade in den breiteren, von der Kunst bisher unberührten Schichten das Verlangen nach künstlerischen Darbietungen anzuregen, ist schwer zu beurteilen. Die Erfahrung lehrt, daß zu allem guten Willen auch eine mit großem Geschick und mit überlegener Sachkenntnis betriebene Aufklärungsarbeit gehört, die das Verständnis wecken und stärken muß. Auf diesem Gebiet bleibt noch viel in Portugal zu tun.

Größere Chorvereinigungen für Oratorienaufführungen bestehen nur in Lissabon und Porto. In der Hauptstadt ist es der Chorverein „Duarte Lobo", der von Dr. Ivo Cruz geleitet wird und dem sich jetzt ein neugegründetes Sinfonieorchester „Orquestra Filarmònica" angeschlossen hat. Der Chorverein in Porto wird von Alfonso Valemtin dirigiert und hat bisher Aufführungen der „Schöpfung" und des „Messias" geboten. Die Liebe des portugiesischen Publikums gehört außer den Orchesterkonzerten vor allem aber den solistischen Darbietungen. Hierfür sorgen verschiedene Konzertgesellschaften, deren hervorragendste jetzt der „Circulo de Cultura musical" ist. Seit einigen Jahren in Lissabon wirkend, hat diese Vereinigung im letzten Winter ihre Veranstaltungen auch in Porto begonnen und begeisterten Zuspruch gefunden. Das Netz der Veranstaltungen soll allmählich über ganz Portugal gespannt werden, so daß auch die kleineren Städte ihre eigenen Konzerte haben können. Auf den Programmen sind die besten internationalen Namen vertreten, unter denen die deutschen Musiker einen hervorragenden Platz einnehmen. Schöpferin dieses großzügigen Unternehmens ist die Pianistin Elisa de Sousa Pedroso, eine Schülerin Vianna da Mottas, die außer in ihrem Heimatlande hauptsächlich in Frankreich und Spanien konzertiert hat und die sehr für die zeitgenössische Musik eingetreten ist. Sie ist Verfasserin zweier Schriften über Musik: „Künstlerische Kultur von heute" und „Die zeitgenössische spanische Musik."

Ein Name, der durch seine Veröffentlichungen auch in deutschen Fachkreisen wohlbekannt ist, ist der des Pianisten Santiago Kastner. Er hat sich der Erforschung alter portugiesischer und spanischer Musik gewidmet und in der Edition Schott zwei hochinteressante Bände veröffentlicht: „Tentos von P. Manuel Rodrigues Coelho" und „Cravistas Portuguezes. Alte portugiesische Meister." In einem umfangreichen Buch „Mùsica Hispànica. O estilo musical do Padre Manuel R. Coelho" behandelt er die Interpretation der portugiesischen Tastenmusik von 1450 bis 1650.

Die Oper findet in Lissabon nicht mehr die intensive Pflege wie einstmals, als das Teatro San Carlo noch der Mittelpunkt war, um den sich das Musikleben drehte. Kurze Gastspiele ausländischer Operngesellschaften bieten nur einen schwachen Ersatz. Man spricht viel davon, eine nationale portugiesische Oper ins Leben zu rufen. Aber solange

der Staat nicht die Sorge für diesen so wichtigen Kulturfaktor übernimmt, wird es wohl bei Versuchen bleiben. Der Komponist und Musikkritiker Ruy Coelho bemüht sich seit Jahren mit Wort und Tat für die Erschaffung der portugiesischen Oper, kann aber seine Pläne nur in kleinem Umfange verwirklichen.

Ein Überblick über das heutige portugiesische Musikleben zeigt uns, daß eine große Zahl wertvoller und leistungsfähiger, zum Teil sogar hervorragender künstlerischer Persönlichkeiten vorhanden sind. Aber es fehlt ihnen die große Hilfe und Förderung des Staates, welche allein den Aufbau einer wirklich umfassenden Musikkultur ermöglicht, an der alle Kreise der Bevölkerung teilhaben können. Es bleibt dies eine oft ausgesprochene Hoffnung der portugiesischen Musiker, deren Verwirklichung sie sich jetzt nahe glauben. Eins ist sicher: Portugals Geltung könnte hierdurch nur gewinnen; denn jede Pflege der schöpferischen künstlerischen Fähigkeiten erhöht die innere Kraft eines Volkes. Und in Portugal ist die Musik noch berufen, eine wichtige und bedeutende Rolle zu spielen.

Der Trugschluß bei Richard Wagner

Von Alfred Weidemann, Berlin

Der Trugschluß ist ein schon seit langer Zeit in der Musik verwendetes harmonisches Mittel. Man versteht darunter den Eintritt einer anderen Harmonie statt des erwarteten beruhigenden, auflösenden Tonika-Dreiklanges auf dem Schlußton eines Abschnittes nach vorheriger Kadenzierung der Melodie. Die Wirkung einer solchen unvermutet eintretenden Harmonie auf den Hörer ist stets überraschend, da eine derartige fremde Harmonie die natürliche Folge von Spannung und Lösung stört, unberücksichtigt läßt. Als Trugschluß kommt zunächst, im Bereich der Tonika bleibend, in Dur der Moll-Dreiklang der parallelen Tonart, also der Moll-Dreiklang auf der sechsten Stufe in Betracht, in C-dur demnach der a-moll-Akkord:

1.



Dieser von allen Trugschlüssen am meisten verwandte ist zugleich auch der in seiner Wirkung schwächste. Zahllos ist seine Anwendung z. B. als Abschluß nach dem ersten Erklingen eines Kehrreims, wenn dieser wiederholt wird, in Arien und Liedern, selbst in der Begleitung von Volksliedern („Gaudeamus"). Er findet daher bei den folgenden Betrachtungen keine Berücksichtigung. Weiterhin sind in Dur als Trugschlüsse gewisse Dreiklänge der Tonika verwandter Tonarten möglich, so der Moll-Dreiklang der herrschenden Dur-Tonart:

2.



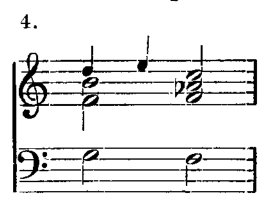
Dann der Dur-Dreiklang der großen Unterterz:

3.



Weiterhin der Moll-Dreiklang der Subdominante:

4.



Schließlich viele dissonierende Akkorde, die den Grundton der Tonika enthalten, so z. B. der übermäßige Dreiklang:

5.



Ferner der Dominantseptakkord der Dominante:

6.



Dann der große und kleine Nonenakkord der Dominante, der verminderte Septakkord u. a.

Der gebräuchlichste Trugschluß im Bereiche des Moll ist die Kadenzierung nach dem Dur-Dreiklang der großen Unterterz, also z. B. von a-moll nach F-dur:

7.



Die Trugschlüsse im Dur-Bereich sind jedoch weitaus in der Mehrzahl, wie auch die folgenden Ausführungen zeigen werden.

Alle diese Trugschlüsse negieren also die erwartete Lösung der Spannung innerhalb der Tonika, sind daher nicht abschlußfähig und bedingen eine Weiterführung des Satzes. Man spricht deswegen auch zumeist besser von einer Trugfortschreitung anstatt von einem Trugschluß. Der Trugakkord kann hierbei sowohl eine nur vorübergehende harmonische Trübung, eine nur kurze Verzögerung der harmonischen Lösung im Sinne der Tonika darstellen, wie anderseits auch der Eingang in ein neues, nunmehr einstweilen gültiges harmonisches Gebiet sein, also einen modulatorischen Zweck erfüllen.

Mit der Erwähnung dieses rein modulatorischen Ziels haben wir eine der beiden wichtigen Wirkungsmöglichkeiten des Trugschlusses festgestellt. Neben diesem zu formalen Zwecken angewandten Trugschlusse, der mehr äußerer Art ist, gibt es jedoch noch einen zweiten, dem Ausdruck dienenden; den psychologischen Trugschluß könnte man ihn zuweilen nennen. Ihm begegnen wir in erster Linie in der Vokalmusik, vor allem in der Orchesterbegleitung des dramatischen Gesangs. Die beiden genannten Arten des formalen Absichten dienenden Trugschlusses finden wir häufig in der Instrumentalmusik, in den Sinfonien und Kammermusikschöpfungen Haydns, Mozarts und Beethovens. Doch erscheint uns auch der modulatorische Trugschluß in seiner affekthaften Betonung hier nicht selten gleichzeitig als Ausdrucksmittel; er ist also nicht immer etwas rein Formales, sondern nur kürzester Weg in einen neuen tonalen Bezirk. Die dramatische Musik ist das eigentliche Feld für eine wirkungsvolle, überzeugende Anwendung des Trugschlusses; das Wort gibt hier zumeist die Erklärung, enthüllt den Sinn dieser harmonischen Wendung des begleitenden Orchesters. Von früheren Opern zeigen uns dies bereits die Schöpfungen Mozarts, Webers und Beethovens „Fidelio".

In diesen klassischen Opern sehen wir, daß hier der Trugschluß fast ohne Ausnahme in den Dienst des Ausdrucks gestellt ist. Er malt hier ebenso den Moment der Überraschung („Fidelio"), das plötzliche Auftreten von Personen („Don Juan", „Fidelio", „Euryanthe") u. a., wie er auch seelische Vorgänge musikalisch symbolisiert. Und nun Richard Wagner. In seinen Opernwerken, besonders in den späteren Musikdramen, spielt der Trugschluß eine bis dahin nicht geahnte bedeutsame Rolle. Als Wagner 1849, bald nach Abschluß der Komposition des „Lohengrin", nach der Schweiz gegangen war, trat in seinem musikalischen Schaffen eine längere Pause ein, insgesamt fünfeinhalb Jahre nach Vollendung dieses Werkes. Das „Rheingold" eröffnete dann eine neue Welt der Musik. Inzwischen aber hatte der Meister das innerlich Erschaute, das von ihm Gewollte in Worten dargelegt, vor allem in seiner großen Schrift „Oper und Drama". Er weist jetzt dem von Beethoven zu einer früher nicht geahnten Höhe des Ausdrucksvermögens entwickelten Orchester eine neue bedeutsame Aufgabe zu. Es soll sinfonisch unter Anwendung von Motiven den Gesang der Darsteller ununterbrochen, in „unendlicher Melodie" begleiten, es soll hierbei vor allem das in Worten nicht Ausgesprochene und nicht Aussprechbare sagen, also die Seelenregungen der handelnden Personen deuten, daneben auch die szenischen Vorgänge malen. Dies alles bedeutete eine erhebliche Steigerung der Anwendung des begleitenden Orchesters über die bisherigen Opern, auch über die bis dahin geschriebenen eigenen Werke des Meisters, selbst über „Lohengrin" hinaus, der diesem neuen Stil zuweilen schon nahe-

kommt. Für dessen unendliche Melodie konnte Wagner der Orchesterstil der früheren Opern, der des „Lohengrin" zum großen Teil einbegriffen, nicht genügen; er schuf sich im „Rheingold" und weiterschreitend in den darauffolgenden Werken einen eigenen, durchaus persönlich gearteten dramatischen Stil.

Um diese unendliche Melodie zu verwirklichen, um den Tonstrom des Orchesters bis zum Schluß eines Aktes in beständigem Fluß zu erhalten, war es erforderlich, möglichst alle Abschlüsse, die ja hier Aufhaltung, Unterbrechung bedeuteten, zu vermeiden. So gibt es denn im „Rheingold" wie übrigens auch schon in den vorhergehenden Werken selbstverständlich nur noch ganz wenige, mehr zufällig wirkende vollkommene Kadenzierungen des Orchesters mit darauffolgender, den Abschluß bekräftigender Pause der Instrumente. Aber auch die vollen Kadenzen im auflösenden Tonika-Dreiklang, die pausenlos als „Kettenschlüsse" weitergeführt werden, äußerlich also ohne Abschluß sind, haben im Grunde für den Hörer meist beruhigende Schlußwirkung. Daher anscheinend sucht Wagner auch diese, wie seine späteren Musikdramen zeigen, nach Möglichkeit zu verbannen. So wird also der Trugschluß, die unbefriedigende, eine Weiterführung verlangende Harmonie, zu einem der Aufrechterhaltung der Spannung dienenden Mittel, somit zu einem der wichtigsten Bausteine der unendlichen Melodie. Finden wir dieses Kunstmittel in Wagners Bühnenwerken bis zum „Lohengrin" einschließlich noch verhältnismäßig wenig, jedoch häufiger als bei Mozart, so begegnen wir vom „Rheingold" an, mehr noch seit der „Walküre" dem Trugschluß auf Schritt und Tritt.

Der Verfasser dieser Zeilen erinnert sich, wie er, noch Gymnasiast, nach dem Hören des „Lohengrin", besonders aber der „Götterdämmerung" ein begeisterter Verehrer des Meisters wurde, wie ihn aber damals, vor allem, als er bald darauf den „Tristan" kennenlernte, die Trugschlüsse befremdeten. Nicht lange darauf aber wurde ihm allmählich klar, daß das erst so chaotisch erscheinende Melos des „Tristan" wohlgegliedert sei und zu einem großen Teil liedmäßige und balladenartige Abschnitte zeige, die nur als solche nicht so hervortraten, da ihnen der vollkommene Abschluß fehlte, der durch Trugschluß ersetzt war. Diese Trugschlüsse bei Wagner nun auch nur einigermaßen vollständig zu behandeln, kann nicht die Absicht dieses Aufsatzes sein; es wäre ein schier unmögliches Unterfangen. Sie zu klassifizieren, sie nach ihrer jeweiligen Eigenart, ihrem harmonischen Bau, ihrer Ausdruckswirkung zu untersuchen, würde ein Buch beanspruchen. Es kann hier nur darauf ankommen, dieses harmonische Mittel in seiner mannigfachen Gestaltung und seiner verschiedenartigen Anwendung bei Wagner an der Hand ausgewählter Beispiele zu zeigen. Der Leser, der in dieser Hinsicht tiefer in Wagners Kunstwerke eindringen will, möge diese Zeilen daher als Anregung betrachten, selbst weiterzuforschen.

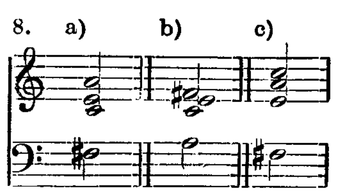
Es ist bei dem großen Ausdrucksmusiker Wagner wohl selbstverständlich, daß das Mittel des Trugschlusses in seinen Schöpfungen in erster Linie dem Ausdruck dient. Die Zahl der Trugschlüsse in seinen Schöpfungen ist Legion; es kann daher also, wie schon gesagt, nur eine kleine Anzahl als markante Beispiele zu ihrer Charakterisierung hier angeführt werden. — Die von Wagner am meisten verwendeten Trugschlüsse sind wohl die in den Beispielen 3, 6 und 7 mitgeteilten. Den Trugschluß 6 verwendet Wagner besonders häufig in den „Meistersingern"; Beispiel: „Meistersinger" I, 2: nach Davids Worten „... der wird als Meistersinger erkannt". Er ist hier Symbol für Walthers Enttäuschung und seinen plötzlichen Entschluß. Auch am Schluß von Siegfrieds Lied im ersten Akt des „Siegfried": „... dich, Mime, nie wieder zu sehn!", drückt dieser Trugschluß auf dem Dominantseptakkord der Dominante heftige seelische Bewegung aus; Siegfried stürmt mit dieser Harmonie in den Wald. — Der als Trugschluß von Wagner so viel benutzte Dur-Dreiklang der großen Unterterz (Beispiel 3) erklingt gern leise; wundervoll wirkt er nach Wotans Abschiedsworten an Brünnhilde („Walküre" III): „... so küßt er die Gottheit von dir", mit den sich anschließenden geheimnisvollen Harmonien des Schlafzaubers. Ein weiteres besonders schönes Beispiel für seine Verwertung findet sich am Schluß des „Tristan" nach Markes Worten „... du treulos treuester Freund", wo der Eintritt der neuen Harmonie im Verein mit der einsetzenden erhabenen Melodie von mild ergreifender Wirkung ist. Ähnliche Stellen enthält auch der „Parsifal". Packend ist der Ausdruck desselben Akkordes im Fortissimo in der erregten Chorszene kurz vor der Ankunft Lohengrins bei den Worten „Ein Wunder... !" (F-dur-Dreiklang nach dem Dominantseptakkord von A-dur.)

Auch der Trugschluß 7 erscheint meistens piano; er hat dann in seiner Wendung von Moll nach Dur häufig etwas wehmütig Rührendes. Dies zeigt sein Erscheinen nach Brangänens Worten in der Schlußszene des „Tristan": „... dir zuzuführen den Freund." Rührung im Herzen Brünhildens drückt er im dritten Aufzug der „Walküre" aus, als sie nach Sieglindes verzweifelten Worten in d-moll „... stoße den Stahl mir ins Herz!", vom Mitgefühl bewegt, ihr auf dem Trugschluß im

B-dur-Dreiklang zuruft: „Lebe, o Weib, um der Liebe willen!"

Von eindringlicher Wirkung ist stets der Trugschluß im Moll-Dreiklang der herrschenden Dur-Tonart (Beispiel 2). Wenn in der Szene zwischen Siegmund und Sieglinde („Walküre" I) Sieglinde in höchster Hoffnungsfreude „... fänd' ich den heiligen Freund, umfing' den Helden mein Arm!" in G-dur jubelt und das Orchester auf dem Schlußton g ihrer Kadenz mit dem g-moll-Akkord von Siegmunds Thema einsetzt, so hat diese harmonische Wendung nach all dem bisher in diesem Werk vom Hörer Erlebten etwas Schicksalhaftes. Eine in den späteren Musikdramen des Meisters als Trugschluß nicht selten auftretende Harmonie ist der übermäßige Dreiklang (5). Im ersten Tristan-Aufzug kennzeichnet er nach Kurwenals Mitteilung an Isolde (am Schluß des Orchesternachspiels), daß sie sich bereithalten möge, da Tristan sie bei der Landung des Schiffes geleiten wolle, ihre seelische Erregung über diese Worte. Isolde ist, wie Wagner in seiner Regieanweisung sagt, bei der Meldung in Schauer zusammengefahren; sie faßt sich aber dann sofort und erwidert mit Würde, wobei auch die Harmonie sich entsprechend ändert. Von erfrischendem Eindruck ist derselbe Akkord als Trugschluß in der Szene der Walküren beim Eintritt des D-dur, als sie wild und übermütig auf dieser Harmonie ihr „Hojotohoh!" in die Lüfte schmettern. Besonders häufig hören wir den Trugschluß auf dem übermäßigen Dreiklang in den „Meistersingern". Die kräftige Dissonanz dieses Akkordes ist jedoch hier an sich nicht jeweils von besonderer Ausdrucksbedeutung, sie ist nämlich in diesem Werke zumeist bedingt durch das auf diesem Trugschluß einsetzende charakteristische Motiv Hans Sachsens, das dessen grobe Schusterarbeit und somit ihn als Schuster musikalisch symbolisiert. So sind auch sonst in den Werken Wagners manche seiner Trugschlüsse, weil durch die Harmonik des auf dem Schlußton der Gesangsphrase einsetzenden Motivs bedingt, wohl als mehr oder weniger zufällig zu bezeichnen; die Bedeutung des im Orchester mit dem Trugschluß beginnenden Motivs gibt uns den Ausdruck der eben vorher gehörten Worte. So verhält es sich z. B. auch bei Hans Sachs' Worten „Ihr Meister, lest, ob's ihm geriet" („Meistersinger" III), wo das mit Trugschluß einsetzende Motiv uns an Walthers früheres Bekenntnis Sachs gegenüber „Ich lieb' ein Weib und will es frein..." erinnert und uns so den Sinn von Hans Sachs' Worten verrät.

Eine Harmonie von besonderer Eigenart und für Wagner sehr charakteristisch ist der sogenannte kleine Septakkord (Beispiel 8), dem man gerade zu den tragischen Akkord Wagners, ebenso auch den Tristan-Akkord genannt hat, ist er doch auch die für dieses Werk bezeichnende Harmonie. Seit dem „Tristan" vertritt er in Wagners Schöpfungen sehr häufig das reine Moll. Zahllos sind die Umkehrungen dieser spannungsreichen Harmonie und



verschiedenartig ihre durch Klangstärke und Klangfarbe hervorgerufenen Gefühlswirkungen. Daß ein solcher Akkord auch als Trugschluß eine Rolle bei Wagner spielen mußte, ist wohl klar. Aus der Fülle der Anwendungen hier nur einige wenige Beispiele: Nach Tristans ergreifenden Worten („Tristan" III): „... wann wird es Ruh' im Haus?"; von mystischer Wirkung ist er hier als Beginn des dann erklingenden Sehnsuchtsmotivs. — Als Eva Walther im dritten Akt der „Meistersinger" mit den Worten „Keiner wie du so hold zu werben weiß" mit dem Siegespreis krönt, beginnt das Orchester auf dem letzten Worte leise mit dem tragischen Akkord (8c) das resignierende Thema Hans Sachsens, welches das Vorspiel zum dritten Akt einleitet, zu intonieren. Hier ist Bedeutung der als Trugschluß einsetzenden Harmonie mit dem Gefühlsinhalt des gesamten Themas eng verbunden. Eine der ergreifendsten Trugschlußwirkungen und beziehungsvollsten Anwendungen dieser Harmonie ist deren Erklingen nach Evas Bekenntnis im dritten Akt der „Meistersinger", und zwar nach den Worten „Euch selbst, mein Meister, wurde bang" mit dem Zitat des Sehnsuchtsmotivs aus dem „Tristan". Anderen Charakter hat die im Beispiel 8b angeführte Umkehrung des Akkordes. Als Trugschluß erscheint diese u. a. beim Ausklang von Pogners Anrede im ersten Meistersinger-Akt auf dem Schlußwort von „... Eva, mein einzig Kind, zur Eh'!", hier die Überraschung der Meistersinger über diesen hohen Preis im Wettsingen ausdrückend.

Auch den romantisch sehnsüchtigen großen Nonenakkord, sowohl der Unter- wie der Oberdominante, verwendet Wagner als Trugschluß. Wie schön und ausdrucksvoll ist seine Wirkung nach Siegfrieds Worten „Süß erbebt mir ihr blühender Mund. Wie mild erzitternd mich Zagen er reizt!" („Siegfried" III). Wie prächtig, gerade übermütig klingt seine meistersingerliche Umkehrung mit der Quinte als Oberton auf der Schlußnote des Schneiderchors im dritten Meistersinger-Akt, beim

nochmaligen Erklingen seines Kehrreims: „Wer meint, daß ein Schneider, ein Schneider im Bocke steck'!" Wie ein farbenfroher Wimpel flattert lustig der Triller auf g über diesem Akkord c e b d g, zu dem Jubel der Lehrbuben und ihrem Tanze überleitend.

Eine der merkwürdigsten Harmonien erkennen wir im verminderten Septakkord; er ist hinsichtlich seiner Wirkung der Proteus unter den Harmonien. Im piano und pianissimo ist er meist von seltsamer, geheimnisvoller Wirkung, im forte oder fortissimo hat er dagegen etwas Wildes, zuweilen geradezu etwas Dämonisches. Dies empfinden wir besonders, wenn er unerwartet als Trugschluß erscheint. Hierfür gibt es viele Beispiele bei Wagner. Zwei von ihnen mögen hier genannt sein: das trughafte Erklingen dieses Akkordes im fortissimo nach Isoldens Worten „Der Trank ist's, der mir taugt!" Er klingt hier wie ein Aufschrei des Entsetzens in Brangänens Seele. Von schmerzerfüllter Leidenschaft in höchster Steigerung zeigt sich der verminderte Septakkord als Trugschluß im „Tristan" mehrfach; so nach Isoldens „... laß meinen Liebsten ein!" (II, 1). Wilder Zorn ruft aus diesem Trugakkord (ff) ein andermal im ersten Akt des ebengenannten Werkes am Schluß von Isoldens langer Erzählung nach „Mir lacht das Abenteuer". Im „Rienzi" hat Wagner bereits die Kühnheit, am Ende einer großen Arie das Orchester auf dem Schlußton des Sängers mit dem verminderten Septakkord das Nachspiel beginnen zu lassen; Adriano, von Hoffnung ebenso wie von Verzweiflung erfüllt, eilt unter diesen Klängen davon. — Wie treffend malt dieser im Ausdruck vielseitige Akkord f im Pizzikato der Streicher ferner Sentas Erschrecken über das plötzliche Eintreten des Holländers im zweiten Akt! An diesem wie an früher angeführten Beispielen anderer Harmonien zeigt sich, welch suggestiven Einfluß das vertonte Wort auf die Auffassung der mit ihm verbundenen Musik beim Hörer hat. Das Wort deutet bekanntlich in der Gesangsmusik die Melodie. Es hat aber auch die Eigenschaft, die Melodie verschiedenartig zu beeinflussen, d. h. verschiedenartige Worte sind imstande, dieselbe Melodie je nach der Stimmung der Worte umzufärben; hierauf beruht die Möglichkeit und Wirkung des Strophenliedes. Dies alles trifft in gewissem Umfange auch auf die Harmonie zu und hiermit auch auf die Trugschlußakkorde.

Wie viele andere interessante Momente zu unserem Thema aus Wagners Werk könnten noch erwähnt werden! Nur einige wenige Stellen mögen noch verzeichnet sein. Zunächst ein Trugschluß im kleinen Septakkord mit dem Grundton der geltenden Tonika im Baß: auf dem Worte „kühl" in Siegfrieds Schmiedelied („... das warme lecktest du kühl!"). Prächtig, wie naturhaft zwingende Kraft wirkt diese Harmonie hier. Bewundernswürdig ist, wie Wagner auch harmonisch und melodisch noch so eigenartig gebaute Motive dem Trugschluß dienstbar zu machen weiß. Selbst das aus dem zweinotigen jauchzenden Rheingoldruf der Rheintöchter gebildete Unheilsmotiv in der absteigenden kleinen Sekunde, welches das ganze Nibelungenwerk durchzieht, benutzt Wagner als Trugschluß. Beispiel: nach Alberichs Worten „Meinem Fluch fliehest du nicht!" („Rheingold" III).

Nicht nur einzelne Motive, sondern zuweilen auch eine Kombination solcher wagt der Meister als Trugschluß zu verwenden, wobei die Motive natürlich vollständig weitergeführt werden. Ein Beispiel für viele: der Trugschluß nach Gutrunes Worten „Brünnhild war die Traute, die durch den Trank er vergaß", mit welchem Gutrunes Motiv und darunter gleichzeitig die Harmonien des Vergessenheitstrankes beziehungsvoll erklingen („Götterdämmerung III).

All diese in den bisherigen Ausführungen mitgeteilten Trugschlüsse aus Wagners Werken zeigten uns, daß sie stets dem Ausdruck seelischer Vorgänge dienten. Daß Wagner ebenso wie die älteren Meister der Oper den Trugschluß auch zur Kennzeichnung äußerer Vorgänge verwendet, bedarf wohl kaum besonderer Erwähnung. Auch er markiert das unvermutete, plötzliche Erscheinen von Personen durch den überraschenden Trugschluß, so z. B. im zweiten Lohengrin-Akt bei Ortruds Hervortreten und Telramunds Erscheinen an der Tür des Münsters. Auch die Empörung der Versammlung im Wartburgsaal und den Aufbruch der Frauen nach Tannhäusers Lied an Venus wird mit einer Trugharmonie auf dem Schlußton des Sängers anschaulich im Orchester gemalt. Dennoch aber gibt es, was wohl selbstverständlich ist, in so umfangreichen Bühnenwerken wie die Wagners auch Stellen, an denen der Trugschluß nicht Ausdrucksbedeutung hat, sondern formaler Natur ist, auch hier ein Baustein der unendlichen Melodie. Diese Art des Trugschlusses, die Unterbrechung des Tonflusses zu verhindern, findet sich besonders im Dialog, also in nicht lyrischen Teilen. Ein unscheinbares Beispiel hierfür der Trugakkord nach Evas Worten „Doch hat noch keiner den Bräut'gam erschaut!" („Meistersinger" I), ferner nach Hans Sachsens Worten an Walther „... und unserm Stollen gibt's den Schluß, daß nichts davon abfallen muß" („Meistersinger" III), nach Siegfrieds „... langsamer folgt mir ein Paar, zu Schiff gelangt das her" („Götterdämmerung" II). Auch der überraschende Trugakkord auf dem Schlußwort von Hans Sachsens „... sind Freunde

beid', stehn gern sich bei" („Meistersinger" III) hat formalen Charakter, er ist nur Überleitung zu dem E-dur-Dreiklang des Traummotivs. — Formalen Zwecken scheinen uns auch die Trugschlüsse in den „Meistersingern" beim Chor „Wach auf!" und dem Preislied ihr Dasein zu verdanken. Sie haben wohl viele Hörer, besonders beim ersten Kennenlernen des Werkes, befremdet. Herrscht hier, gerade beim Ausklang des Preislieds, nicht eine ruhige Stimmung in der Seele des Singenden? Muß nicht der Held — die bewundernde Zustimmung der Hörer während seines Gesangs offenbarte es ihm ja — siegesgewiß sein? Und feiert dort nicht ein freudiges Volk an festlichem Tage seinen geliebten Meister? Warum also die überraschende befremdende Harmonie am Schluß der beiden Gesänge? Wir sind verwundert, aber Wagner blickt tiefer. Ganz leise, wie voll Rührung schließt das Volk seinen Huldigungschor an Hans Sachs harmonisch im Dreiklang (ohne Quinte), das Orchester aber legt gedämpft darunter den tragischen Akkord Wagners (8b), uns damit einen Augenblick in Sachs' durch den ihm geltenden Gesang ergriffene Seele blicken lassend. Gleich darauf aber, mit dem freudigen Dominantseptakkord, jubelt das Volk seine ersten Heilrufe. Ein solcher Kleinmaler, ein solcher Seelenschilderer war Wagner; ihm kam es hier wie auch sonst anderswo nicht auf einen wirkungsvollen, „dankbaren" Abschluß an. Hier drückt sein Orchester das Unaussprechbare aus. Dies gilt auch für den befremdenden Trugschluß des Preisliedes, der zunächst vielleicht rein formal als wirksame Hinleitung über den Dominantakkord des nächsten Taktes zum auflösenden C-dur-Dreiklang mit dem Einsatz der den Sänger anerkennenden Worte des Volkes und der Meister aufgefaßt werden könnte. Dennoch aber ist wohl sicher auch hier ein bestimmter Ausdruck mit dem Trugschluß beabsichtigt. So individuell gegliederte Violinphrasen, wie die auf diesem Trugschluß einsetzende, deuten bei Wagner immer auf eine seelische Erregung. Könnte dieser Schluß nicht als eine Walther nach seinem Liede einen Augenblick plötzlich überfallende Ungewißheit über seinen Sieg aufzufassen sein?

Es muß noch erwähnt werden, daß Wagner bei Anwendung seiner Trugschlüsse, die im „Tristan" ihren Höhepunkt erreicht, der Erwartung des Hörers nach Auflösung trotzdem zuweilen Rechnung getragen hat. Er läßt nicht selten kurz vor Einsatz der Trugharmonie die Spannung im befriedigenden Dreiklang sich lösen. Wir beobachten dies z. B. bei den bereits erwähnten Worten Isoldens „Mir lacht das Abenteuer", wo auf „lacht" die Auflösung im Sinne der Tonika erfolgt. Bei Pogners ebenfalls schon angeführten Worten „... Eva, mein einzig Kind, zur Eh'!" tritt die Dreiklangslösung auf dem Worte „Eva" als Höhepunkt der Entwicklung und Spannung ein.

Nicht immer übrigens wirkt der Trugschluß befremdend, beunruhigend auf uns; zuweilen werden wir uns seiner gar nicht bewußt, da sehr häufig eine auch in der Steigerung vollkommen neuartige Periode mit ihm einsetzt; wir vergessen die fehlende harmonisch befriedigende Schlußwirkung und werden durch den leidenschaftlichen Schwung des Wagnerschen Melos fortgerissen. — Es könnte nun die Frage naheliegen, warum Wagner denn nicht viel öfter ohne Kadenzierung, also damit den Trugschluß vermeidend, schrieb. Hierauf ist zu erwidern, daß die Kadenz in der Musik dem Abschluß eines Gedankens im Tonfall der gesprochenen Rede entspricht. Die Kadenz ist ein Schlußpunkt. Wo ein solcher in den Worten nicht vorhanden, wie etwa beim Ausklang des träumerisch verschwebenden Zwiegesanges „O sink' hernieder, Nacht der Liebe", vermeidet Wagner auch sehr fein die Kadenz oder verschleiert sie, dem Ohre unkenntlich. — In den obigen Ausführungen wurden als Beispiele besonders markante Trugschlüsse nach längeren Reden, Monologen usw. betrachtet. Kaum nötig ist jedoch wohl zu sagen, daß auch innerhalb längerer Sätze, Liedperioden usw. Wagner sich des Trugschlusses bedient.

Im „Tristan" feiert das Mittel des Trugschlusses förmlich Triumphe; dann, in den später geschaffenen Werken, den „Meistersingern", dem III. Akt des „Siegfried", der „Götterdämmerung" und dem „Parsifal" tritt die Anwendung des Trugschlusses wieder mehr zurück; der Ganzschluß, wenn auch selbstverständlich als Kettenschluß, erscheint wieder weit häufiger. Die letzte Gesangskadenz in dem Riesenwerk des „Ring" aber (Brünnhildens „Selig grüßt dich dein Weib!") erhält einen Trugschluß, auch hier einen „dankbaren" Abgang der Sängerin im Sinne der älteren Oper, eine Konzession an die Hörer vermeidend.

Kunst ist Ausdruck der Seele, vor allem in der Musik. Sie ist gleichzeitig immer Ausdruck der Seele des Schöpfers, ist Selbstbekenntnis, Selbstdarstellung. Dies gilt in erster Linie für die beiden Großen Beethoven und Wagner. So offenbart uns auch das hier behandelte Teilgebiet von Wagners Schaffen etwas von seinem Wesen. Die Zeitgenossen Wagners fanden in seiner Musik häufig eine starke Unruhe; zu diesen Zeitgenossen gehörten u. a. auch sein Freund Peter Cornelius und ebenso der damals bekannte Münchener Kunsthistoriker Adolph Bayersdorfer. Als dieser nach den ohne Wagners Einwilligung 1870 in München stattgefundenen Aufführungen des



(Bildarchiv „Die Musik")

Mark Lothar, der Komponist der soeben mit durchschlagendem Erfolg in der Berliner Staatsoper uraufgeführten Oper „Schneider Wibbel"

Das aus den drei Berliner Musikhochschulen zusammengezogene Studentenbundsorchester während der musikalischen Abendveranstaltung der Tagung des Kulturamtes des Reichsstudentenbundes in

Bühnenbild zu „Schneider Wibbel" 1. Akt von Traugott Müller

Von der Uraufführung der neuen Oper von Mark Lothar in der Berliner Staatsoper

„Rheingold" und der „Walküre" eine ausführliche Besprechung über das letztere Werk veröffentlicht hatte, erklärte Wagner nach der Lektüre, Bayersdorfer sei einer der wenigen Gegner, die er ernst nehme. In seiner Kritik schreibt Bayersdorfer u. a.: „Dem Überwiegen des Verstandesmenschen in Wagner... fällt wohl auch die notwendige Ruhe des musikalischen Eindruckes zum Opfer. Seine Musik ist bekanntlich ohne eigentliche, das Ohr befriedigende Schlüsse und Ruhepunkte, hält in einer nervösen Anspannung und Aufregung und verläuft rastlos suchend bis zu Ende, ohne dem erwartenden, ruhebedürftigen Ohr Beruhigung gebracht zu haben." Im weiteren Verlauf seiner Besprechung erwähnt er ausdrücklich die von ihm bereits soeben angedeuteten Trugschlüsse, die, wie er sagt, eine vollständige Leugnung des Trägheitsgesetzes bedeuteten. Man sieht hieraus, wie dieses Kunstmittel auf viele damalige Hörer wirkte. Man sieht zugleich, wie dem Meister verstandesmäßiges Schaffen vorgeworfen wird. Es genügt diesem letzteren Vorwurf gegenüber, an seinen Brief an den jungen Hanslick, der damals noch nicht sein Gegner war, zu erinnern, in dem Wagner — bereits 1847 — mit Recht schreibt: „Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an; das bewußtlos produzierte Kunstwerk gehört Perioden an, die von der unseren fernab liegen. Das Kunstwerk der höchsten Bildungsperiode kann nicht anders als im Bewußtsein produziert werden." Die mit Bewußtheit des schaffenden Künstlers angewandten beunruhigenden, erregenden Trugschlüsse verraten uns aber auch, wie schon gesagt, einiges von Wagners Wesen. Von dem wahren Seelenzustande des Meisters, der sich, wie er mehrfach bekannte, nur in der Ekstase, nur im Superlativ wohlfühlte, geben uns Briefe, die er an Mathilde Wesendonk schrieb, mit größter Offenheit Kunde. So schreibt er dieser Freundin am 28. Juni 1863: „Wenn ich Ihnen nun sagte, z. B. ein Meister muß Ruhe haben, so müßte ich sogleich auch bekennen, daß ich keine habe, und — das ist das Schlimme! — auch wohl nie haben werde. Das ist das Garstige, worüber ich mir jetzt recht klar geworden bin: ich hab' keine Ruhe! ... Alleinsein! Ach — welche Wonne durchschauert mich oft, wenn ich mir dies sage, sobald ich eben nicht allein bin. Gut! Nun bin ich allein! — ich Tor! Als ob mein Herz nicht bei mir wäre! und nun erst geht die Unruhe recht los, bald in der Gestalt der Sorge, bald des Verlangens." Auch sonst findet sich in Wagners Briefen öfter dieses Bekenntnis der Ruhelosigkeit, dieses sehnende Verlangen des innerlich Rastlosen nach Ruhe.

Daß eine so stark ausgeprägte seelische Veranlagung das Schaffen beeinflussen mußte, ist wohl klar. Wagners leidenschaftlich erregte Tonsprache, vor allem in seinen späteren Schöpfungen, seine uns oft so ergreifenden, geradezu sprechenden Harmonien, seine aufwühlenden Modulationen, die so häufig auf dem Wege des Trugschlusses sich vollziehen, sind dafür Zeuge. Der Trugschluß gehört in engster Verbundenheit zu dieser Tonsprache, die Ausdruck seines innersten Wesens ist; er ist kaum nur Mittel des „reflektierend" schaffenden Künstlers. Wagner ist von späteren Komponisten in mancher Beziehung, in manchen Seiten seines Stils nachgeahmt worden; in seiner Anwendung des Trugschlusses ist ihm jedoch keiner gefolgt. Er ist in dieser Verwertung eines der Wagner ureigenen Kunstmittel.

Unveröffentlichte Briefe Franz Liszts

Mitgeteilt von Gottfried Schweizer, Frankfurt am Main

Ein schmales Bündelchen ungedruckter Liszt-Briefe, das aus englischem Privatbesitz dem Frankfurter Musikmuseum zugeeignet wurde, bietet als willkommene Ergänzung der vorhandenen Briefbände interessante Einblicke in das Künstlerdasein der beiden letzten Lebensjahre. Aus den vergilbten, großspurigen Schriftzügen und den mancherlei Verschreibungen spricht Müdigkeit des Alters und mangelnde Kontrolle durch die zunehmende Augenschwäche, die am 6. Juni 1886 als hoffnungslose Starerkrankung erkannt wurde. Ungeachtet dessen wechselte Liszts Dasein heimatlos zwischen Weimar, Rom und Budapest, das ihm seit dem 25. Juni 1871 durch die Ernennung zum Königlich ungarischen Rat mit 4000 Gulden jährlichen Gehaltes lieb geworden war. Diese Anstrengungen wurden, wie auch aus vorliegenden Briefen hervorgeht, noch durch die Gepflogenheit erhöht, allen Aufführungen seiner Werke persönlich beizuwohnen. Außerdem harrten täglich zahllose Briefe der Beantwortung, und Musikhandschriften, eigene und fremde, erforderten eine zeitraubende, gewissenhaft beibehaltene Durchsicht. Dazu bedeuteten die Gesellschaften und Besuche auf der Altenburg und die seit dem eignen Abgang vom Podium stets zunehmende pianistische Lehrtätigkeit eine nicht unerhebliche Belastung für die ohnehin geschwächte Nervenverfassung des Meisters. Aber sein Schaffenswille, sein Projektieren und seine tätige Anteilnahme am Schicksal seiner Kompo-

sitionen erlitt keine Einbuße. Mit Liebe verfolgte er vor allem das erfolgreichste seiner Chorwerke, die am 15. August 1865 in Pest von ihm selbst uraufgeführte „Heilige Elisabeth". Nach der 1866 in München unter Bülow erfolgten Wiederholung wurde sie am 28. August 1867 auf der Wartburg anläßlich der 800jährigen Wiederkehr der Gründungsfeier aufgeführt. Peter Cornelius schildert in Erinnerung an dieses denkwürdige Erlebnis die Entstehung dieses Preisliedes (vollendet wurde es 1862 in Rom) auf die beliebte Volksheldin Thüringens: „Die ersten Anfänge der ‚Elisabeth' blühten dem Tondichter noch mit jenen wilden Reben ins Fenster, die sich an seinem Studierzimmer auf der Altenburg emporrankten, und der Jagdgesang des Landgrafen mochte ihm wohl im einsamen Schlendern durch jenes Webicht eingefallen sein, wo einst Frau Holle ihr Wesen trieb."

Die beiden ersten Liszt-Briefe nun führen mitten hinein in die sorgfältig überwachte Vorbereitung der Londoner Aufführung:

Sehr geehrter Herr!

Verbindlichsten Dank für Ihr tätiges Wohlwollen. Nur trage ich Bedenken über die Kostenpunkte des von Ihnen projektierten „Liszt Konzerts". Es wäre mir peinlich, Auslagen zu veranlassen(,) die nicht von der Einnahme gedeckt sind. Orchester sind überall kostspielig, besonders in Paris und London. Deshalb möchte ich Ihnen rathen, das Liszt-Konzert auf 2 Pianoforte zu reduzieren, — mit GesangVorträgen.

Über die Nummer des Programms werden wir uns leicht verständigen. Die Ihrigen, — Konzert, Rhapsodie und Polonaise — stehen fest. Von den symphonischen Dichtungen könnte man zwischen Tasso, Hamlet (?) Ideale wählen. Da die Aufführung der Elisabeth für den 6ten April angesagt ist, werde ich spätestens am 2ten in London eintreffen und bis 10ten—12ten dort verweilen.

Die sehr freundliche Einladung durch Herrn Ed. Hartmout muß ich dankend ablehnen, weil ich bereits Novello versprochen habe(,) bei ihm in Sydenham zu wohnen.

Mit ausgezeichneter Hochachtung,
freundlichst

F. L.

29ten Oktober (18)85
Rom (hôtel Alibert)

Sehr geehrter Herr!

Meinem wiederholten Dank für Ihre Wohlwollende Gesinnung füge ich heute die Bemerkung bei, daß in Lond(on) vor der Elisabeth(-)Aufführung am 6ten April ich kein anderes Konzert besuchen werde. Diese Bestimmung schrieb ich schon an die philharmonische Gesellschaft, welche mich zu einem vorangehenden Konzert einlud. Wahrscheinlich werde ich erst am 2ten—3ten April in London ankommen.

Mit freundlichsten Empfehlungen,
ergebenst

F. L.

24ten Dez (18)85
Rom

Wenn ihr Konzert zwischen dem 7ten—12ten April stattfindet(,) wird es mir sehr angenehm sein(,) demselben beizuwohnen.

Wie wir sehen, ließ er sich ohne Selbstschonung und Rücksicht auf den körperlichen Verfall sogar wenige Monate vor seinem Tode von fernliegenden Reisezielen, die sich durch zugesicherte Werkaufführungen in Lüttich, Paris und London ergaben, nicht abhalten. Warnungen seines Freundes, dem Jenaer Justizrat Gille, der außer den von Peter Raabe erwähnten hilfsbereiten Schülern Göllerich, Stavenhagen und Stradal (Liszt, 1. S. 226) ihn umsorgte, nutzten wenig. Heimlich nur vermochte er die aus Petersburg einen Monat vor Liszts Tode vertraulich an ihn gerichtete Anfrage abzulehnen, ob die geplante Einladung der Kaiserin von Rußland an den kranken Meister Erfolg habe. Liszts bekannte und oft mißbrauchte Güte übertäubte eben alle physischen Bedenken. Recht wertvoll sind drei Schriftdokumente, in denen die von Peter Raabe als letzte Arbeit Liszts bezeichnete Instrumentierung der Ballade „Vätergruft" (nach Uhland) besprochen wird. Laut der im Besitz Novellos in London befindlichen Urschrift 1844 entstanden, erschien sie 1860 bei Schlesinger. Die 1859 schon geplante Instrumentierung verwendete dann schließlich die Besetzung von 2 Fl., 2 Ob., 2 Klar., 2 Fag., 2 Hr., 2 Trp., 3 Pos., Pk., Str. Auf der am 21. Januar 1886 unternommenen Reise nach London weilte er ein vorletztes Mal in Budapest, Freudentage, über die er an Gille schreibt (8. Dez. 1884), daß er abwechselnd im Liszt-Pavillon und im Hause des Grafen Geza Zichy (in Tetetlen) weile, wobei die Whistpartie mit der Gräfin den Abend beschlösse. Zu einem öffentlichen Auftreten als Pianist allerdings kam es auch hier nicht. Lediglich im Juli 1886, als ihm, dem Gast des ungarischen Malers Munkacsy (auf Schloß Colpach), zu Ehren am 19. Juli im benachbarten Luxemburg ein Konzert veranstaltet wurde, spielte er ein letztes Mal vor Publikum. In dem aus Budapest stammenden Brief vom Februar 1886 nimmt er Bezug auf seine Konzerttätigkeit:

Sehr geehrter Herr und Freund.

An die Herren Lehmann u(nd) Henschel schrieb ich vorgestern: die „Vätergruft", werde ich trotz meiner störenden Augenschwächung orchestrieren u(nd) die kl(einen Lieder(,) welche Fräulein Lehmann die Gefälligkeit hat zu singen(,) mögen mit der einfachen Klavierbegleitung verbleiben. Meine veraltete Wenigkeit verbietet mir seit Jahren irgendwo als Klavierspieler, gegen Bezahlung öffentlich zu erscheinen. —

Herrn Kapellmeister Randegger[1]) bitte ich Sie(,) meinen Dank zu sagen.

Einliegend die Visitenkarte an D'Hueffer[2])

ergebenst

F. L.

12. Febr. 18(86) Budapest.

Die guten Beziehungen, die Liszt mit London verbanden, stützten sich vor allem auf zwei Namen: Novello und Henschel. Der leistungsfähige Verleger Novello hatte sich innerhalb der Herausgabe von Musikalien und Buchliteratur auch um Übersetzung und Verbreitung deutscher Kunst verdient gemacht. In der von Francis Hueffer redigierten Sammlung „Great musicans" waren Namen wie Bach, Händel, Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann, Weber, Wagner u. a. vertreten. So erwarb sich Novello dem Brief vom März 1886 zufolge auch den Dank Liszts für die Betreuung der Ballade „Vätergruft". Gleichzeitig gewinnt dieses Schriftstück Bedeutung durch die nähere Erwähnung der letzten Orchesterarbeit des Meisters: dem Abschluß der Instrumentierung dieser Gesangskomposition.

Geehrter Herr und Freund.

Mit der heutigen Post sende ich Ihnen die Partitur und die nach derselben gefertigte Klavierbegleitung der Ballade „die Vätergruft".

Die Instrumentirung veranlaßt mich zu einigen Verlängerungen u(nd) Varianten.

Wenn Herr Henschel die Freundlichkeit hat(,) diese Ballade in Ihrem Konzert zu singen, werde ich ihm dankbar sein.

Vielleicht könnte noch bis Anfang April, vor Ihrem Konzert Herr Novello die Ausgabe-Stimme u(nd) Klavierbegleitung — bestellen. Der englische Text hierzu wird sich leicht anpassen. In der amerikanischen Ausgabe meiner Lieder (bei Schirmer in New York erschienen) ist schon ein englischer Text der „Vätergruft" vorhanden. Leider besitze ich hier kein Exemplar.

Besprechen Sie die kleine Sache mit Herrn Novello, ein anderer Verleger wäre ungelegen. Die Abschrift der Orchesterstimmen der sehr sauber copirten Partitur, verlangt wenig Zeit noch Mühe.

Mit ausgezeichneter Hochachtung,

ergebenst

F. L.

5ter März (18)86 Budapest

Der in den vorgelegten Briefen mehrfach erwähnte Georg Henschel wurde am 18. Februar 1850 zu Breslau geboren. Er machte sich als Konzertsänger (Bariton) und Komponist einen Namen und war von 1881—1884 Dirigent in Boston. 1885 ließ er sich in London nieder, wo er bis 1886 die Symphony Concerts dirigierte und von 1886 bis 1888 als Gesanglehrer am Royal College of Music wirkte.

Die Gehässigkeit der zeitgenössischen Kritik Liszts Schaffen gegenüber hatte ihn sehr gekränkt. Wagners Zurückhaltung im Urteil gab ihm oft zu denken! Doch vermochte das seiner Strenge authentischer Behandlung seiner Werke gegenüber nicht zu beeinträchtigen, wie aus einer an Schuberth gerichteten Briefstelle hervorgeht: Sie wissen, geehrter Freund, daß mir schwindlige Auflagen ein Greuel sind; erweisen Sie mir also die Aufmerksamkeit, meinen geringen Noten... genau Rechnung zu tragen...! Mein geistiges Eigentum ist mir nicht minder wichtig als dem Kaufmann seine materielle Habe und die Stichverunglimpfungen sind mir am empfindlichsten. (5. Sept. 1863.)

Dieselbe Haltung geht auch aus der aufgefundenen Autorisation hervor, die einen (leider) unbekann-

---

[1]) Alberto Randegger wurde am 13. April 1832 zu Triest geboren und starb am 18. Dezember 1911 in London. Er war Kapellmeister in Italien und erntete dann als Gesanglehrer großes Ansehen in London. 1868 wurde er Gesangsprofessor an der Royal Academy of Music und erteilte Gesangunterricht am Royal college of Music. Von 1879 bis 1885 und 1887 bis 1898 dirigierte er die italienische Oper, dann die Queens Hall choral society. Bei Novello gab er eine Gesangschule heraus.

[2]) Francis Hueffer wurde am 22. Mai 1843 in Münster geboren und starb am 19. Januar 1889 in London. Nach einem Studium von neuen Sprachen und Musik in London, Paris, Berlin und Leipzig promovierte er in Göttingen und ließ sich dann in London nieder, wo er Mitarbeiter der Academy und seit 1878 Musikreferent der Times war. 1874 erschien „R. Wagner und die Zukunftsmusik" und 1878 „The Troubadours". U. a. übersetzte er den Briefwechsel Wagner-Liszt ins Englische.

ten Empfänger mit der Korrektur der „Vätergruft" beauftragt:

Freundlichst ertheilt Ihnen die Autorisation, die Correcturen der „Vätergruft" zu übernehmen.

F. L.

Paris 28. März (18)86

Nächsten Sonntag London.

Wenn die hier mitgeteilten Schriftstücke vielleicht auch nicht mehr bedeuten als eine Bestätigung der bereits in den gedruckten Briefwechseln enthaltenen Lebens- und Schaffenstatsachen, so tragen sie wenigstens zu einer weiteren Vervollständigung des schon vorhandenen Dokumentenmaterials bei, und dem Liszt-Freund werden sie in jedem Sinne willkommen sein!

Wilhelm Jerger, ein Wiener Musiker

Der Wiener Komponist Wilhelm Jerger ist der Hörerschaft unserer großdeutschen Musikzentren kein Unbekannter mehr. Manches seiner Werke erklang bereits in deutschen Konzertsälen, in Berlin, am Rhein, in Ostpreußen wie in Süddeutschland. Ganz besonders stark war das Interesse des Rundfunks an der Verbreitung seiner Kompositionen, und auch über die deutschen Landesgrenzen hinaus fand seine Musik in Prag, Budapest, Paris und Stockholm eine warme Aufnahme. Erinnert sei schließlich auch an die erst kürzlich erfolgte Aufführung seines Variationenwerkes in der Berliner Philharmonie.

Wilhelm Jerger ist gebürtiger Wiener. Er erblickte in der schönen Donaustadt am 27. September 1902 das Licht der Welt. Väterlicherseits ist seine Familie sudetendeutscher Abstammung, mütterlicherseits führt der Stammbaum ins landeingesessene österreichische Bauerntum herab. In jungen Jahren wurde er in das Konvikt der Wiener Sängerknaben aufgenommen und wirkte hier in diesem berühmten Institut, dem neben anderen Großen bekanntlich auch Schubert angehörte, bis zur Mutation. 1916 trat er als Schüler in die Akademie für Musik ein. Eusebius Mandyczewski und Franz Moser waren seine Lehrer in Theorie, Madensky bildete ihn zu einem tüchtigen Kontrabassisten heran. Auf dieses Instrument stellte er seine Existenz — übrigens schrieb er auch eine treffliche Abhandlung über Geschichte und Technik des Kontrabasses, die Prof. Müller-Blattau in der „Hohen Schule der Musik" herausgab. 1921 wurde er Mitglied des Wiener Sinfonieorchesters; im folgenden Jahre nahm ihn der Verband Wiener Philharmoniker auf, unser vornehmstes Institut, an dem er bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt wirkt. Am 12. März dieses Jahres, an jener gewaltigen Zeitwende für Deutschösterreich und der Geburtsstunde Großdeutschlands, wurde ihm die Ehre zuteil, zum kommissarischen Leiter des Philharmonischen Orchesters bestellt zu werden, ein Beweis, welcher Beliebtheit und welches Vertrauens sich unser Musiker in den Reihen seiner Orchestergemeinschaft und bei den führenden Stellen deutschösterreichischen Kulturaufbaues erfreut.

Jerger hat mit seiner Kunst unentwegt für deutsches Wesen gekämpft. Typischen Ausdruck hat er dem willenfrohen Kämpfertum seiner Kunst — deutlicher vielleicht als in jedem anderen seiner Werke — in der „Deutschen Chorkantate" („Hymnen an den Herrn") verliehen. Ein „Volksoratorium" nennt er dieses Kantatenwerk und gibt damit zu verstehen, in welcher Richtung allgemein seine Musik genommen sein will. Edlen Dienst will sie. Wenngleich er keine Anregungen, die aus dem Kompositionsschaffen der Zeit zu ihm herüberdringen, verachtet, sein Ziel steht fest: Die Musik soll dem Volke dienen. — Darum gestaltet er sie einfach, schlicht. Zum Herzen soll sie dringen, ohne den Ruf der Kunstfertigkeit einzubüßen. In dieser Musikweltanschauung zeigt sich deutlich das Bild des Menschen Jerger. Er ist nicht Nurmusiker, ein Handwerker der Kunst — so sehr er es auch ist —, er ist ein gedankenvoller Kopf, und sein Erkenntnisdrang sucht überall, wo sich ihm Handhaben bieten, dem Leben und dem Wesen des Lebens nachzuspüren. Er ergab sich dem Studium der Musikwissenschaften, der Philosophie und Psychologie. Gewiß, nicht immer findet er das, was er sucht, aber was er findet, daraus zieht er Nutzen, das setzt er gleich als ein Lebendiges in die Praxis um. Die Barockwelt zieht ihn besonders an, die große Geburtsstunde höchster deutscher musikalischer Kunst. Sie gibt ihm besondere Anregungen für die Hauptformen seiner großen Orchesterwerke. Ihr sind verbunden das „Concerto grosso", die große Variationsreihe über ein Choralthema, die „Partita". Im Literarischen regt ihn vor allem das Mittelalter, seine deutsche Gedankenwelt, an. Davon zeugt insonderheit der Text des obengenannten Kantatenwerkes, der sich auf Sprüche deutscher Mystiker gründet. Hier tritt auch sein stark religiöser Zug in Erscheinung, letzte Konsequenz eines jeden Schaffenden, der in die menschliche Tiefe steigt. All dieses Suchen in der Welt des Geistes, begründet in Veranlagung und einem offenen Blick, stärkt sein

Urteilsvermögen und läßt ihn in der Textauswahl mit untrüglicher Sicherheit nur das Beste und Lebensvollste herausgreifen.
Jerger beginnt bereits im Jahre 1926 mit drei Orchesterliedern nach Dehmel in die Öffentlichkeit zu treten; mit dem Anfang der dreißiger Jahre zieht ihn die Komposition unwiderstehlich an, und seit 1934 entfaltet er seine stärkste Tätigkeit. Sein Schaffen gliedert sich in Vokalmusik, die vornehmlich religiöser Art, zugleich voll deutschen Wesens ist, und in Orchestermusik, die aus seiner Verbundenheit mit der Barockwelt schöpft. Die erste Gattung hat zum Leitstern Bruckner. Der Komponist sucht hier eine zeitferne Tonsprache, liebt mittelalterliche technische Momente, vornehmlich die Mixturenpraxis einzuführen und zeigt sich in der archaisierenden Gebung dem späten Pfitzner verwandt. Zu nennen sind seine „Marienlieder" für Altstimme, Geige und Orgel und zwei „Geistliche Volkslieder" auf Texte von Angelus Silesius, schließlich, neben der „Deutschen Chorkantate", die auf Texte des im Weltkrieg gefallenen religiösen Dichters Reinhard Johannes Sorge geschaffenen „Christuslieder". Ein kleiner Raum ist auch der weltlichen Vokalmusik gewidmet. Die deutsche Gemeinschaftsvergangenheit des Mittelalters ist es, die in gleicher Weise in den „Altdeutschen Minneliedern" und in der Sammlung „Ernte" verlebendigt wird. Diese Gesänge gehören zu den einprägsamsten Schöpfungen unseres Komponisten.
Wenn sich auch in diesem intimen Vokalschaffen, das durchaus eingängig ist, gelegentlich hohe und versponnene kontrapunktische Kunstfertigkeit zeigt, so wird der lineare Stil in voller Ausprägung naturgemäß zur Grundlage seines barockbegeisterten Orchesterschaffens. Händel und Bach sind die großen Vorbilder, unter denen sein „Concerto grosso", die „Partita" für großes Orchester, die „Tanzsuite" für 13 Blasinstrumente ebenso wie die „Symphonischen Variationen über ein Choralthema" stehen. Hierher gehört auch die „Introduktion und Chaconne für Orgel" in a-moll, ein Werk, dessen Ostinato sich gewiß auf einem erweiterten Mozartischen Thema aus der Zauberflöte aufbaut, aber auch die Bindung zur Altklassik spürbar werden läßt.
Wilhelm Jerger ist unstreitig eins der bedeutsamsten aufstrebenden jüngeren Wiener Talente. Sein bisheriges Formen läßt auf sein kommendes Schaffen berechtigte Hoffnungen setzen.

Andreas Ließ.

Gefüllte oder leere Konzertsäle?

Von Götz Mayerhofer, München

In einer Musikzeitschrift wurde kürzlich der Standpunkt entwickelt, daß „die Freikarte mit zur Werbung neuer Konzertbesucher zähle", und der „Künstler weit mehr Freude hätte, seine Vortragsfolge vor einem vollen Haus, als vor einem spärlich besetzten Saal abzuwickeln". — Diese „Schlußfolgerung" wird in diesem kleinen Gespräch über obiges Thema aus einer kurzen Gedankenentwicklung gezogen, deren Kernpunkt in dem Hinweis liegt, „das Schlagwort vom ungesunden Freikartensystem entbehre jeglicher Grundlage".
Es ist verständlich, daß junge, noch unbekannte Künstler auch heute noch einen Weg suchen, um diese „Repräsentation" eines vollen Saales für ihr „Debüt" sicherzustellen. Aber ebenso verständlich und leider selbstverständlich ist die „offene Hand" zur Entgegennahme von Freikarten, speziell (um nicht zu sagen nur) für Konzerte bei einer großen Anzahl von Volksgenossen.
Um dieser beiden Faktoren willen, durch die die Aufrechterhaltung eines gesunden Freikartensystems immer noch garantiert und mit einem schönen Mäntelchen schamhaft umhüllt wird, brauchte sowieso keine Zeile geschrieben zu werden. Die Gründe für die Aktualität dieser Freikarten liegen ganz woanders und sind, mit den Augen nationalsozialistischer Kulturpolitik gesehen, viel zu schwerwiegend, um sie mit derartig leicht hingeplauderten einseitigen Argumenten als gegenstandslos zu stempeln, zum Vorteil einer zäh sich behauptenden kapitalistischen Konzertpolitik.
Es darf vor Entwicklung dieser „Gründe" auch kurz darauf hingewiesen werden, daß es heute zumindest befremdend anmutet, in dieser Plauderei den Satz lesen zu müssen: „Wie viele Volksgenossen würden bei besserem Einkommen auch dem Konzertleben bzw. erstklassigen Veranstaltungen ihren Tribut zollen", in einer Zeit, in der Tausende von Kinos jeden Abend infolge des gestiegenen Einkommens aller Schichten sich in Deutschland bis auf den letzten Platz füllen, und zwar mit Angehörigen aller Einkommensstufen, wobei der billigste Platz von durchschnittlich 1 RM. weit über den Preisen zahlreicher Sinfonie- und Solistenkonzerte zu volkstümlichen Preisen in allen Städten Deutschlands liegt. (Z. B. München: 0,70 RM. für ein Volkssinfoniekonzert der Philharmoniker mit Solisten, Stunde der

Musik 0,50 RM. oder 10 Sonntagskonzerte zu 6 RM., also 0,60 RM. usw.)

Es bedarf also einiger wesentlich weiter ausgreifender Feststellungen zu diesem Kapitel „Freikarten" und „gefüllte (!) oder leere Konzertsäle?"

1. Die Auffassung vom Künstler als Träger und Gestalter höchster kultureller Ausdruckswerte seiner Rasse und seines Volkes steht nach der Lehre des Nationalsozialismus, dem Willen des Führers und nach den Gesetzen der Kulturkammern im schroffen Gegensatz zu einer überwundenen kapitalistischen Kunstpolitik jüdischer Herkunft. Ferner: Nicht im luftleeren Raum schwebt imaginär „die Kunst", jedem wie eine Ware willkürlich greifbar, sondern der Künstler-Mensch ist blutvoller, an alle menschlichen Existenzbedingungen wie irgendein arbeitender Volksgenosse gebundener Träger der künstlerischen Kultur. Wer also die Existenzsicherheit des Künstlers antastet, verschlechtert, unabsichtlich, böswillig oder eigennützig untergräbt, sabotiert am schwersten den erhabensten Auftrag, den der Führer als Krönung seines staatspolitischen Wunderwerkes seinem Volke, speziell aber dem Künstler, gegeben hat mit den Worten: „Kunst sei eine zum Fanatismus verpflichtende Mission!" Da aber die Lebensbedingungen eines Künstlers selbst bei bescheidenen Ansprüchen aus der Natur seines Schaffens heraus wesentlich differenzierter und somit kostspieliger sind als die der meisten Durchschnittsberufe, ist die Forderung des Künstlers, das kapitalistische Ausbeutungssystem seiner Leistung auch in den letzten Erscheinungen radikal zu beseitigen, voll und ganz verständlich und im obengenannten höheren, einem Volk dienstbar gemachten Interesse sogar seine heilige Pflicht. Diesen Standpunkt nehmen auch eindeutig die letzten Verfügungen der Reichsmusikkammer ein mit dem Verbot, Künstler ohne Entgelt zu beschäftigen.

2. Das Problem spitzt sich aber zu auf das immer wieder scheinheilig vorgebrachte Argument vom „noch unbekannten (!) Künstler", der dieser „Hilfen" in Form von „gefüllten" Sälen bedürfe. Dazu ist zu sagen: Das Dritte Reich hat für den „unbekannten" musikalischen Künstler, der es nach dem Leistungsgrundsatz verdient, mit der auch seiner kulturellen Führung eigenen Sicherheit und Gründlichkeit längst eine Reihe glänzend funktionierender Einrichtungen getroffen, um dieser unbekannten Begabung den Weg in die Öffentlichkeit zu sichern. Es stehen dafür zur Verfügung: alle Reichssender in Deutschland, das gesamte Arbeitsgebiet der Kulturstellen von KdF., die Kulturämter der Städte, von denen bekanntlich eine erhebliche Summe für Defizitgarantien bei Konzerten sowie für die „Stunde der Musik" angesetzt wird, die kulturelle Tätigkeit der Parteidienststellen im ganzen Reich, das Kulturamt der HJ., die mit den Stadtverbänden zusammenarbeitenden Dienststellen des Volksbildungsverbandes usw.

Es darf angesichts dieser stattlichen Reihe aktiv tätiger mit einem achtbaren Aufwand von Geldmitteln arbeitender offizieller Dienststellen doch die bescheidene Frage gestellt werden, aus welchem Grunde es heute noch notwendig erscheint, auf Kosten der primitivsten Lebensexistenzen des werdenden und gewordenen Künstlers Freikartensysteme zu verteidigen?

Weiter muß die Frage gestellt werden, ob der fadenscheinige Grund noch bestehen kann, erst durch unmoralischen Freikartenbetrieb „so manchen Volksgenossen auf den Geschmack und den Wert eines Konzertes" bringen zu müssen? Ist denn der Jubel von Tausenden von einfachsten Arbeitern, die die zahlreichen KdF.-Sinfonie- und Solistenkonzerte im Erlebnis großer deutscher Musikkultur seit Jahren in allen Konzertsälen vereinigten, spurlos an den Augen und Ohren solcher merkwürdiger Kulturpolitiker vorübergegangen? Oder haben die bis auf den letzten Platz gefüllten Säle anläßlich der z. B. auch in München seit einiger Zeit durchgeführten Sonderkonzerte für die HJ. keinen Anspruch darauf, als „gefüllte" Konzertsäle und gleichzeitig als kulturpolitische Tat von weittragender Bedeutung ideell und finanziell für den jungen „unbekannten" Künstler gewertet zu werden? Weil die Partei und die Regierung das Übel einer kapitalistischen Freibeuterei gegen den Künstler erkannt haben und ihn als ehrlichen Arbeiter, der seines Lohnes genau so wert ist wie ein Straßenkehrer, im Bewußtsein von dessen „hoher Mission" davor in Schutz zu nehmen sich entschlossen, deshalb haben sie über den Weg der Regierung, der Gemeinden und der Kulturkammern Mittel und Wege gefunden, auch hier für ehrliche Arbeit ein ehrliches und ehrenvolles Brot sicherzustellen.

Sie haben es in der Tat und im Prinzip abgelehnt, ausgerechnet die musikalischen Künstler als einzigen Stand unter allen Arbeitsformen menschlicher Gesellschaft gegenüber die unmoralischste aller Forderungen zu erheben, seine unter oft schwersten Entbehrungen erkämpften Früchte eines künstlerischen Könnens umsonst unterhaltungslüsternen Profitjägern zur Verfügung zu stellen. Es verbleibt also noch die Prüfung der Frage, ob es außer den genannten Möglichkeiten a) noch notwendig und b) angängig ist, Anfängerkonzerte aber erfahrungsgemäß auch Konzertabende bereits bekannter und erprobter Künstler als „Arrangements auf eigene Rechnung" mit Freikarten zu füllen.

Die Frage der Notwendigkeit muß sogar im eigensten Interesse des jungen Künstlers ohne weiteres verneint werden. Denn wenn er etwas Gediegenes kann, wird er bestimmt auch ohne „Arrangement" bei einer der genannten Stellen zur „Förderung des Nachwuchses" und der „unbekannten Künstler" einen Platz für sein Debüt in der Öffentlichkeit finden.

Die Frage nach der weiteren „Angängigkeit" dieser „Freikarten-Auffassung" muß aus wichtigen Gründen ebenso eindeutig verneint werden. Denn:

1. die Aufrechterhaltung dieser Saalfüllungen mit Freikarten erhält das gefährlichste Prinzip als Gegenpol zur natürlichen Auslese nach dem Leistungsgrundsatz aufrecht, nämlich: das kapitalistische. D. h. wer Geld hat, kann es sich leisten, ein Konzert zu veranstalten, bei dem nur Geld verloren wird; also das ist: 100%ig kapitalistisch. Man kauft sich nach wie vor das Konzertpodium. Der Begabte aber meist unbemittelte Künstler wird restlos an die Wand gedrückt und überspielt. Dies um so mehr, als er ebensowenig die Mittel besitzt, immer noch übliche „Fixum"-Beträge an „Künstlersekretäre" laufend zu bezahlen. —

2. Die Konzertvermittlungen und Arrangeure werden durch die endgültige Beseitigung dieses bequemen „Füllsystems auf Kosten des Künstlers" dazu gezwungen, von sich aus die wirkliche Leistung aufzusuchen und nur die Leistungen und die Begabungen zu akzeptieren, um sich selbst vor Schaden zu bewahren!

Ferner würde dadurch erreicht, daß die Vermittlungen darangehen müßten, an der Steigerung des Publikumerfolges ein anhaltendes Interesse zu nehmen und durch zielbewußte und energische eigene Werbearbeit bei allen Kulturstellen sich um vollwertige, entsprechend der jeweiligen Leistung dieser Künstler gutbezahlte Engagements zu bemühen.

Dieses harmlose, scheinbar im Dienste des Künstlers stehende Freikartensystem aber liefert den Künstler praktisch der willkürlichen Behandlung nach finanziellen Rücksichten an die Konzertvermittlungen aus, d. h., der Künstler muß praktisch jedes Konzert selbst bezahlen, der Vorteil und der Verdienst liegt beim Vermittler und beim Freikartenjäger.

3. Auch die Konzert- und Chorvereine sowie Philharmonischen Orchester u. dgl., also praktisch alle meist von öffentlicher Hand mit hohen Summen subventionierten Konzertinstitute müssen gegen dieses Freikartensystem Stellung nehmen. Sie sind dazu gezwungen aus Verantwortung für die aufgewendeten Steuergelder; denn es ist für ihre an sich meist indiskutable „Rentabilität" untragbar, diese Jagd nach einer höheren Besucherzahl in Form des bestehenden Freikartenverschleißes weiterhin mitzumachen. Die Mentalität der Besucher hat sich ja bekanntlich eindeutig nach dem Gesichtspunkt ausgerichtet, daß diesen Instituten nur mehr der Weg der Freikartenverschleuderung übrigbleibt, um überhaupt — abgesehen von KdF.-Konzerten — Besucher im Saale anzutreffen. Das Aussterben einer wirklich zahlenden Besucherschaft kann jederzeit mittels Jahresberichten größerer Konzertinstitute über die „Rentabilität" erschütternd belegt werden.

Zusammenfassend muß der in mehrjähriger Erfahrung z. B. des Münchener Konzertlebens an verantwortlichen Stellen gewonnene Standpunkt über das Freikartensystem wie folgt zum Ausdruck gebracht werden.

a) Konzertfreikarten sind der sichere Ruin auch der letzten wirtschaftlichen Basis sowohl für kulturelle Konzertinstitute wie für den freistehenden konzertierenden Künstler.

b) Freikarten sind im Prinzip von den elementaren Gesichtspunkten nationalsozialistischer Auffassung von der Ehre auch der künstlerischen Arbeit und ihrer Bedeutung für das Volksganze grundsätzlich überholt und angesichts der ausgedehnten „Förderungs"-Arbeit aller Kulturstellen restlos überflüssig.

c) Die Verteidigung des Freikartensystems mit Hinweisen auf „Förderung" unbekannter Künstler und „Anreiz" der noch konzertfernen Volksgenossen zum Konzertbesuch kommt einer Verschleierung des wahren Tatsachenbestandes eines noch rein kapitalistischen und einseitig dem Vorteil der Konzertarrangeure und -vermittler dienenden Konzertbetriebes gleich.

d) Die völlige Abschaffung bzw. schärfste Kontrolle der Freikarten hinsichtlich ihrer Verteilung an „bedürftige Interessenten" ist ein dringendes Gebot der Stunde, um die wirtschaftliche Existenz des freien Künstlers als lebendigen Träger der musikalischen Kunst langsam wieder sicherzustellen und sowohl in den Augen des Publikums wie des Konzertunternehmers dieses primitive Recht wieder selbstverständlich erscheinen zu lassen.

e) Die Reichssender müßten zudem angewiesen werden (könnte die Fachschaft Solisten in der Reichsmusikkammer sich nicht systematisch und mit statistischen Prüfungen darum kümmern?), in noch größerem Maße die Entwicklung und die ständige Arbeitsmöglichkeit unserer freistehenden Künstlerschaft aller Fächer zu garantieren, da ja das freie Konzertleben eingestandenermaßen vom Rundfunk fast restlos absorbiert

wurde. Eine unbedingte Einschränkung der Funktätigkeit aller in festen und gutbezahlten Engagements stehenden Bühnensänger muß als Ersatz für ein verlorengegangenes, freies, rentables Konzertpodium im Interesse der Nachwuchsentwicklung und der sozialen Gerechtigkeit gegen anerkannte, den Bühnensängern ebenbürtige freistehende Künstler von diesen gefordert werden.

f) Im Interesse der wirtschaftlichen Sicherung des gesamten Konzertlebens (d. h. der Konzertinstitute wie der Künstler und der Pflege musikalischer Kultur überhaupt) muß strengste Handhabung der Kontrolle beim Verkauf von KdF.-Karten nach den Bestimmungen (Einkommensgrenze!) gefordert werden, um auch auf diesem Wege

g) alle profitlichen und unverantwortlichen Egoisten zu zwingen, dem konzertierenden Künstler wie dem schaffenden Komponisten und dem Konzertinstitut ebensogut den einer Leistung und enormen Opfern für das Ansehen deutscher Kultur entsprechenden Lohn zu bezahlen, wie sie dies bei Deckung aller übrigen Lebensbedürfnisse selbst luxuriöser Art immer für selbstverständlich finden. Im übrigen wird eine energische Beschneidung dieser kapitalistisch aufgezogenen „Renommeekonzerte mit Freikartenpublikum" nur zur allseitigen Gesundung des Konzertlebens und Stärkung aller nationalsozialistisch geführten Konzertveranstaltungen beitragen.

Das Problem „Gefüllte oder leere Konzertsäle?" ist damit gleichzeitig auf einem organischen Weg und nach den Grundsätzen der Ehrlichkeit nationalsozialistischer Kulturpolitik beseitigt.

Zahlenspiele um Brahms

Von Alfred von Ehrmann, Baden bei Wien

Wie man das Material für einen bevorzugten Gegenstand des Studiums gerne ordnet, in Mappen unterbringt, in Laden verteilt, die man mit Zetteln beklebt usw., so möchte nach jahrelanger Beschäftigung mit den Werken eines Komponisten der Biograph die Lebensdaten und Opuszahlen und andere Einzelheiten doch endlich im Gedächtnis behalten, sie einfach aus dem Kopfe anführen können, wenn davon die Rede ist, sie jederzeit im Hirnkasten griffbereit haben. Zahlengedächtnis ist aber nicht jedermanns Sache. Wer sich hierin schwer tut, der sucht dann nach mnemotechnischen Kniffen und Pfiffen, mit denen er ja auch im praktischen Leben die Namen seines persönlichen oder brieflichen Verkehrs, Adressen, Haus- und Fernrufnummern sich zu merken trachtet.

Am Beispiel „Brahms" sei hier gezeigt, wie einem Künstlerleben gedächtnismäßig beizukommen wäre bzw. wie der Schreiber dieser Zeilen ihnen beizukommen versuchte. Andere mögen bessere Methoden gefunden haben, jeder macht sich schließlich die seinige. Aber Handwerksvorteile sollte man nicht geheimhalten. So wage ich mich denn mit ein paar Fingerzeigen hervor. Sich einem Großen zu nähern, wenn auch auf dem banalsten Wege, bringt schließlich immer Gewinn.

In den Geburts- und Sterbedaten (7. Mai 1833 und 3. April 1897) drängen sich die Zahlen 3 und 7 auf, das mag zur Rückerinnerung behilflich werden.

Um nun mit den Werken zu beginnen: Op. 1 ist nicht schwer zu merken, wenn man bedenkt, daß ein Komponist, der zugleich Pianist ist, als Erstes und Natürlichstes eine Klaviersonate zu bieten hat. Und die Tonart? Die natürlichste, von keinem Versetzungszeichen alterierte — C-dur. Und das zweite Werk? Die zweite Klaviersonate. „Aller guten Dinge sind drei." Op. 3, das erste Liederheft, bringt gleich zu Anfang eines der meistgesungenen Brahmsschen Lieder: „O versenk." Man denkt an Schubert zurück, der mit dem „Erlkönig" debütierte.

Wenn wir von der C-dur-Sonate vier Stufen halbtonig aufwärts rücken (c, des, d, es), so kommen wir zu op. 4, dem es-moll-Scherzo.

Op. 5 ist noch einmal Klavier, diesmal die dritte Klaviersonate, die letzte! Niemals mehr ist der Komponist zu dieser Form zurückgekehrt.

Und so könnte man, oft recht künstlich und mühsam, die Werke der Reihe nach mit einer mnemotechnischen Marke versehen. Wir wollen es lieber mit Übersichten und Gruppierungen versuchen.

Einzelkinder der Brahmsschen Muse sind: das Horntrio, das Doppelkonzert, das Klarinettentrio, das Klarinettenquintett, ein Heft Männerchöre, ein Heft Orgelkompositionen, das Deutsche Requiem.

(Beim Horntrio op. 40 eine Eselsbrücke zum nächstfolgenden Werk: op. 41, das Heft Männerchöre beginnt mit dem Liede „Ich schwing' mein Horn ins Jammertal.")

Von je zwei Werken derselben Gattung gibt es bei Brahms die folgenden: zwei Serenaden, zwei Ouvertüren, zwei Klavierkonzerte, zwei Streich-

quintette, zwei Streichsextette, zwei Cellosonaten, zwei Klarinettsonaten.

(Die Opuszahlen der Streichquintette, 88 und 111, merkt man sich leicht durch die zwei Achter und die drei Einsen; bei den Streichsextetten, op. 18 und 36, multipliziert man: 2×18.)

Zu dritt erscheinen: drei Klaviersonaten, drei Klavier-Violinsonaten, drei Klaviertrios, drei Klavierquartette und (wie bei Schumann) drei Streichquartette.

Eigentlich hat Brahms vier Totenmessen geschrieben: außer dem großen „Deutschen Requiem" drei kleinere Werke, welche ebensogut wie op. 45 als Trauermusiken verwendet werden könnten: den „Begräbnisgesang" op. 13, die „Warum?"-Motette op. 74 und die „Ernsten Gesänge" op. 121. Nebenbei denken wir an so manches von den zweihundert Liedern, welches das Wort vom „traurigen" Brahms zu rechtfertigen scheint, das vielgesungene „Auf dem Kirchhofe" beispielsweise.

Und vier Sinfonien! Ebensoviel wie Schumann. Vier Stück sind zwei Paare. Aber nicht 1—2 und 3—4 wollen wir sie ordnen, sondern lieber 1—4, 2—3, wie im Sonett die Reimzeilen. Das Außenpaar steht in Moll, das Innenpaar in Dur. Wer sich die Tonarten merken will, findet vom C bis zum F die Buchstaben des Alphabets lückenlos beisammen, nur kommt bei Brahms das F vor dem E. — Und die Entstehungsorte? Die Erste bekennt sich zu keiner rechten Heimat, zigeunert vielmehr zwischen Hamburg, Wien, Rüschlikon, Ziegelhausen, Lichtental und Saßnitz herum; die Zweite aber ist die Pörtschacher, die Dritte die Wiesbadener, die Vierte die Mürzzuschlager. Demnach sind die ungeraden Nummern 1 und 3 reichsdeutsch — so sagte man damals —, die geraden 2 und 4 österreichisch, wie ja der ganze Brahms mit einer genauen Hälfte seines Lebens zu Deutschland, mit der anderen nach Österreich gehörte.

Die Tonarten der vier Brahmsschen Sinfonien ergeben in natürlicher Reihenfolge das Thema des letzten Satzes der Jupiter-Sinfonie:



Die vier Schumann-Sinfonien stehen in gleicher Anordnung um einen Ganzton tiefer: B, C, Es, D. Die dritte Sinfonie von Brahms ist auch dadurch merkwürdig, daß sie mit der Schumannschen Dritten zu Anfang des ersten Satzes den gleichen Rhythmus hat und daß in der Durchführung eine Stelle bei beiden notengetreu gleich ist, nur um eine Tonstufe verschoben.



Unter den Werken ohne Opuszahl sind die „Ungarischen Tänze" zuerst wichtig, weil sie wie kein anderes Werk den Namen populär gemacht haben. Zigeunerisch sind ferner die „Variationen über ein ungarisches Lied", die „Zigeunerlieder", das Finale aus dem g-moll-Klavierquartett, das Adagio im Klarinettenquintett und anderes: „Remenyiszenzen" könnte man kalauern, der ersten Künstlerfahrt Brahms-Remenyi gedenkend. Die „Deutschen Volkslieder" mit Klavierbegleitung haben in einer ersten Sammlung 49 (7×7), in einer zweiten 28 (4×7), die „Deutschen Volkslieder für vierstimmigen Chor" 14 (2×7) und die „Volks-Kinderlieder" 14 (2×7) Nummern.

Die großen Chorwerke mit Orchester bieten in den Opuszahlen einige Anhaltspunkte, z. B.: 53, 54, 55 sind Chorwerke („Rhapsodie", „Schicksalslied", „Triumphlied") oder in anderer Anordnung, von fünf zu fünf: op. 45 das „Requiem, op. 50 der „Rinaldo", op. 55 das „Triumphlied" oder: das nächste Chorwerk mit Orchester nach dem „Rinaldo" ist die „Rhapsodie", beide auf Goethe-Texte, jedes für Männerchor und Solo.

Die Opuszahlen um Hundert sind Kammermusikwerke, 99 die zweite Cellosanate, 100 die zweite Klavier-Violinsonate, 101 das dritte Klaviertrio. Für die kleineren A-cappella-Sachen, die vier-, fünf-, sechs- und achtstimmigen Lieder, Romanzen und Motetten konnten Merkpunkte nicht erklügelt werden; es ist auch nicht so wichtig — leider! Denn es wird heutzutage wenig mehrstimmig gesungen. Eine Ausnahme macht hier op. 109, die „Fest- und Gedenksprüche". Diese kommen bei Stadtjubiläen und nationalen Feiern verhältnismäßig oft daran. Zuerst erklangen sie bekanntlich in Hamburg, vom neuernannten Ehrenbürger der Vaterstadt als Gegengeschenk dargebracht, Versöhnung gleichsam und Rückkehr des verlorenen Sohnes — symbolisch nur, denn Wien und Ischl waren dem früh ergrauten Meister weiterhin die bequemen Aufenthalte.

Auch das nächste Opus, 110, hat noch Mehrstimmiges, „Motetten". Dann folgt einige neue Kammermusik, die späte Liebe zu „Fräulein Klarinette" erwacht, die liebe Sorge für die „Volkslieder" beschäftigt den getreuen Eckart des singenden Deutschland, und er macht sich an die Aufräumarbeiten unter den Klavierstücken: op. 116, 117,

118, 119 erscheinen nacheinander. Die beiden Klarinettsonaten op. 120 singen sich in verschleierter Heiterkeit und sanfter Wehmut aus, um vieles dunkler in der Tonlage und in der Stimmung ist op. 121, noch von Brahms selbst herausgegeben, die „Ernsten Gesänge" für eine Baßstimme mit Klavierbegleitung, weiter oben schon als „viertes Requiem" eingeteilt.
Das letzte Werk, dessen Opuszahl der Komponist zwar selbst bestimmt, das er aber nicht mehr ediert hat, sind die nachgelassenen „Elf Choralvorspiele" für die Orgel op. 121. Orgelklänge pflegen in allen Kirchen der Welt über die Bahren der Musikalischen und der Unmusikalischen hinwegzubrausen. Ein Brahms konnte sich eine solche Begräbnisfeier schon bei Lebzeiten nach seinem Willen und Geschmack veranstalten, als er im Juni 1896, schon erkrankt, vielleicht in stillem Gedenken an die Düsseldorfer Orgelübungen mit der vor kurzem heimgegangenen Clara Schumann, die „Choralvorspiele" — Nachspiele seines eigenen Lebens — aus alten Notenblättern zusammenstellte, als Schlußstück, das über den Text „O Welt, ich muß dich lassen". Hier scheint der Zufall aufzuhören, Schicksal schafft Zusammenhänge, Zahlenspiele werden überflüssig, ja unstatthaft.

Charakteristische Klangprägungen in neuer Chormusik

Die Renaissance des Chorstils unserer Tage mußte notwendigerweise zu verschiedenen, zum Teil divergierenden Schaffensweisen führen. Manche Komponisten lehnten sogar die positive Musikentwicklung der letzten Zeit ab, befaßten sich gar nicht mit ihr und glaubten, nur in der Musikübung vergangener Epochen Ansatzpunkte zu neuem Gestalten zu finden. Andere, die im ernsten, künstlerischen Streben in die differenzierte Klangwelt genialer Neuschöpfer eindrangen, verwerteten die positiven Errungenschaften in der Weise, daß sie sie wieder auf einfache, gesunde Formen zurückführten. Auf beiden Wegen ist neues, wertvolles Musikgut erarbeitet worden. Doch stehen wir immer noch mitten im Ringen um eine wurzelechte, wertbeständige Artung. Einige „Bilderstürmer" gehen so weit, jegliche Chromatik aus ihren Schöpfungen zu verbannen. Will man aber auf musikalischem Gebiet eine neue Klassik anstreben, so soll man bedenken, welche hervorragenden Wirkungen unsere altklassischen Meister auch durch charakteristische, chromatische Wendungen erzielten. Gewiß erhielt das Chorschaffen fruchtbare Antriebe durch das Zurückgreifen auf Stilprinzipien vergangener Zeiten. Doch artete es manchmal zu einem Zurücksinken in Bezirke aus, die der Allgemeinheit ziemlich fern lagen. Im Ganzen gesehen weisen die heutigen Chorschöpfungen Gestaltungszüge auf, die teils früherer Stilistik, teils neuerer Kompositionstechnik folgend, bereits den Charakter allgemeiner, stiltypischer Klangprägungen angenommen haben. Ich erinnere nur an Stimmführungen, die in leere Quinten oder Quintoktavklänge einmünden, an Stimmkoppelungen, kirchentonartliche Kadenzierungen, an Umwechslungen im Taktverlauf, an bestimmte, durch komplementäre Rhythmen bedingte Verschiebungen. Bestimmend bleibt immer die Handhabung der Kompositions- und Stilmittel, ihre Verarbeitung mit den eigenen Eingebungen zu der neuen Gestalt, in der sich die besondere Ausdruckskraft des Schaffenden offenbart. Oft ist von diesen individuellen Wesenszügen so gut wie nichts zu spüren. In anderen Fällen wieder treten sie mit einer suggestiven Kraft auf, die den Hörer unmittelbar packt und anspricht. Hier entscheidet sich die Qualität des Werkes, seine Wirkung und Bedeutung, sein vergänglicher oder bleibender Wert.
Von den vorliegenden Chören greifen wir zunächst die heraus, die am augenfälligsten an Stilprinzipien der vorbachischen Zeit anknüpfen. In den „Kalendersprüchen und Minneliedern" des „Neuen Chorliederbuches" von Hugo Distler (Fünfte Folge II und Sechste Folge III, Dritte Folge II, Bärenreiter-Verlag, Kassel) klingen verschiedene Elemente der barocken Polyphonie, der Vilanellentechnik und des Meistersanges an. Die wortgezeugte Melodik führt zu rhythmischen Stauungen, die uns aus der alten Vokalkunst bekannt sind. (Dehnungen unbetonter Silben und Zeitwerte, Verzögerungen vor dem abschließenden Klang usw.) Hugo Distler entwickelt in einer verhaltenen Art aus diesen Stileigenheiten charakteristische Stimmungsmomente. Aber die Wirkung mancher typischen Klangprägungen (Stimmkoppelungen, Quintoktavreihen) verblaßt, wenn sie ohne inneren Grund rein formelhaft auftreten und nicht so treffend motiviert sind wie etwa die schwingenden Bewegungen in „Georgi bringt den Maien, laßt alle Glocken läuten!" Im Ringen um ein gegenwartsbetontes Klangideal wird sich mehr und mehr erweisen, ob der hier ausgesprochene Klangwille nicht zu einseitig im Vergangenen haften bleibt.
Weniger konsequent werden alte Klangmittel von Heinrich Sutermeister in seinen sieben Gesängen nach Andreas Gryphius

für vierstimmigen gemischten Chor a cappella (B. Schotts Söhne, Mainz) verarbeitet. Neben psalmodierenden Klangwiederholungen, starren Ostinatos („Auf, auf, wach auf, Herr Christ!"), musetteartigen Stimmschichtungen (Weihnachten 1657) erscheinen Summtöne und melismatisch-vokalisierende Führungen. Hinzu kommt eine besondere Neigung zu hochgradiger Dynamik (ppp, fff) und häufigem Taktwechsel. Durch Heranziehung der verschiedensten Techniken erreicht der Komponist oft eine interessante Mannigfaltigkeit im Ausdruck. Am besten gelungen erscheint die konzentrierte Fassung von Nr. 6 „Der Verliebte", wenn auch die mehrmaligen schroffen Rückwendungen zum Ausgangspunkt recht ungefügig wirken. Dissonante Reibungen und ungewöhnliche Intervallfolgen werden die Ausführung erschweren. Bei der Weitläufigkeit des Textes ist manches zu wenig zielstrebig angelegt, der natürliche Fluß wird durch ein Zuviel an imitatorischen Durchführungen gehemmt.

Zu sonderbaren Neuformungen alten Klanggutes, die sich teilweise zu Mixturen neuzeitlichen Gepräges ausweiten, kommt Hugo Herrmann bei den weit zurückliegenden Stoffen aus der Merseburger, Lorscher, Straßburger und Weingartner Handschrift (10.—12. Jahrhundert) in dem Zyklus „Ein Chorspruchband" für gemischten A-cappella-Chor (Kistner & Siegel, Leipzig). Die geheimnisvollen, zu Beschwörungsformeln gesteigerten Inhalte erhalten durch überraschende Klangwendungen, verbunden mit erregender, oft plötzlich umschlagender Dynamik einen Zug ins Rätselhafte, der manchmal gesucht erscheint. Mit wesentlich anderer Klanggebung stattet Hugo Herrmann sein kleines Chorfeierwerk „Deutsches Land" aus. (Für gemischten Chor, Männer-, Knabenstimmen und Bläser, Text nach der Dichtung „Der Gärtner" von Wilhelm Scholz, Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.) Hier gründet sich das meiste auf eine geebnetere, dem Volkstümlichen zugewandte Melodik. Allzu korrekt durchgeführte Imitationen bringen leider eine seltsame Unruhe in die Stimmen. Die Konturen des Ganzen erscheinen dadurch etwas verwischt. Der Text, in dem die Sehnsucht nach einer deutschen Wiedergeburt aufklingt, mündet in die alte Weise: „Wach auf, wach auf, du deutsches Land." Der C. f. dieses Sanges hebt sich charakteristisch von den umspielenden chorischen Entwicklungen ab und vereint sich mit ihnen zu einem wirkungsstarken Abschluß.

In einer Weihnachtsmotette (für vierstimmigen gemischten Chor a cappella, Verlag Kistner & Siegel, Leipzig) formt Hermann Grabner aus einzelnen Motiven eines alten Weihnachtschorals aus Vorarlberg (vor 1674) Durchführungen, deren Polyphonie mehr den harmonischen Zusammenhängen entwächst als den linear-horizontalen Entwicklungen. Kadenzierungen alten Stils heben sich deshalb um so sichtbarer ab. Einige Wendungen des Textes regen den Komponisten zu feinsinnigen Ausweitungen solcher Akkordik an („ihr Nam' Maria ist", „vom heilgen Geist ein Schein"). Als Weihnachtsgebrauchsmusik dürfte die Motette besonders kleinen Chören willkommen sein, da der Satz keine Schwierigkeiten bietet.

Ein paar köstliche Gaben legt Fritz Büchtger in zwei Folgen vor. „Heitere Weisheit" (Vier Gesänge für gemischten Chor auf Texte von J. W. v. Goethe) und „Tierbilder" (Sechs heitere Chorlieder für gemischten Chor a cappella, Verlag Kistner & Siegel, Leipzig). Bei aller Knappheit und Strenge der Formung schwingt hier ein starkes, vergeistigtes Ausdrucksmoment mit. Büchtger strebt nach dem Wesentlichen, darum scheut er auch nicht wie andere vor einfachen Dominantfolgen und vor Terz- und Sextenführungen zurück. (Koppelungen von Sopran und Tenor treten manchmal zu einseitig auf.) Überzeugende Kraft atmet die Gestaltung der Bilder und Vorgänge, etwa die von den streitenden und zankenden Gelehrten oder dem sich weit über den Sterblichen spannenden Himmel. Mit dem einfachen Mittel langer Haltetöne wird im „Fliegentod" das allmähliche Erstarren treffend versinnbildlicht. Köstlich naiv wirkt das Unisono „Verzeihung!" am Schluß von „Frau Schnecke" und das Lärmen der „Frösche".

Mit sparsamen Mitteln erreicht Büchtger dasselbe, was Kurt Thomas bei der Vertonung des gleichen Textes in seinen „Fünf Tierfabeln" mit weit ausgesponnenerer Klanglichkeit gelingt. (Für unbegleiteten Chor zu drei und vier Stimmen, Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig). Hier wird dem Froschidyll eine längere, amüsant polyphon durchgeführte „Quakerei" vorausgeschickt. Auch sonst setzt Thomas gleichsam breitere Pinselstriche an und erzielt damit sinnfälligere Wirkungen als Büchtger, der manches nur andeutungsweise, aber nicht minder eindringlich zeichnet. Tonartlich wird in den „Fabeln" ein verhältnismäßig weiter Raum durchschritten. Auch die Chromatik wird hier in den Dienst des Ausdrucks gestellt. Die Einbeziehung dieses Mittels führt in „Der Esel und die Dohle" zur drolligsten Tonmalerei. Pfeffels, Gleims, Lichtwers und Goethes Humor werden in diesen Chören voll ausgeschöpft. Thomas bewährt sich auch auf diesem Gebiete als Meister der Gestaltungskunst.

Mit leicht eingänglichen Mitteln, die jede rück-

gewandte Einstellung außer acht lassen und nur auf die Durdiatonik zurückgehen, gestaltet Cesar Bresgen eine lustige kleine Jagdkantate für Chor, Einzelstimmen und Instrumente: „Auf, auf zum fröhlichen Jagen" (Bärenreiter-Verlag, Kassel). Bereits bekannte Jagdweisen wechseln mit selbstgeschaffenen ab, die in ihrer volkstümlichen Haltung den Originalmelodien in nichts nachstehen. Eingewoben ist eine kleine, liebenswürdige Waldmusik für Flöte, Geigen und Cello, die auch getanzt werden kann. Die kammermusikalische Bearbeitung der Lieder ist in spiel- und musizierfreudiger Art durchgeführt. Der frische rhythmische Schwung des letzten Satzes „Der Jäger aus Kurpfalz" wird besonderen Anklang finden.

Aus dem vollen schöpft Ottmar Gerster in seiner hymnischen Kantate für Solosopran, Männerchor, Knabenchor und Orchester „An die Sonne". Er zieht die verschiedensten Klangmittel der älteren und neueren Zeit heran, um aus ihnen souverän gestaltend eigengeprägte und fesselnde Klangbilder zu schaffen. Ein besonderer Vorzug liegt in der knappen, eindringlichen Formulierung der Gedanken, die in wenigen lapidaren Zügen den Wesenskern der textlichen Stimmungen und Bilder erfaßt. Alle Eigentümlichkeiten der Klanggebung gehen in der höheren Idee auf: Da sind die dunklen, schattenhaften Harmoniefolgen im Nachtbild des ersten Satzes, die jagenden Triolen und zuckenden Quarten in der nachfolgenden Vision der nächtlich-räuberischen Beutezüge, die gedämpften Konturen im flehenden Bittgesang der Kranken und Siechen (3. Satz), die flimmernde Linie des hohen Geigentones, das in weiten Schritten emporstrebende Baßostinato, das elementar ansteigende Kreszendo und die überwältigende Lichtfülle der vokalen und orchestralen Akkordsäulen in der Darstellung des allmählichen, sieghaften Durchbruchs der Sonne (4. Satz und Finale). Mit dieser Zeichnung des Naturgeschehens ist eine Deutung der feinsten Seelenregungen verbunden: Gespanntes Erwarten beim „ersten zögernden Rot", Erschauern in der blendenden Strahlenfülle (plötzliches Verstummen des Orchesters zum fff-Jubelschrei: „O Licht!"). Eine urmusikalische Kraft spricht aus dem Werk. Auch rein technisch schafft es für Instrumentalisten und Sänger günstige Voraussetzungen. Nur der Knabenchor wird sich nicht in dem gewünschten Maße entfalten können, da seine gesangliche Linie zu oft von den Männerstimmen überdeckt wird. Unbestreitbar ist hier aus einem formvollendeten Textvorwurf und einer intuitiv erschauten, meisterlichen Vertonung ein Werk von hohem Rang entstanden.

Erich Schütze.

Die Bayerische Staatsoper in Mailand

Neuinszenierung des „Rings" für die Scala

Von Heinrich Stahl, München

Es ist etwas anderes, „zu Hause" mit einem eingeübten Ensemble und in gewohnten Bühnenräumen eine Neueinstudierung vorzunehmen, als in kürzester Frist den gesamten Apparat in ein ausländisches Theater von dem Weltruf und den baulichen Ausmaßen der Mailänder Scala zu übertragen. Hinzu kommen noch als unberechenbare Faktoren akustische Sonderbedingungen und die gewohnheitsmäßige Einstellung des Publikums. Mögen noch so viele gründliche Proben in der Heimat stattgefunden haben, eine Gewähr für durchschlagenden, tiefer wirkenden Erfolg ist im voraus nicht gegeben.

Erst Anfang des Jahres stand der Plan für den Gegenbesuch der Münchener Staatsoper in der Scala fest. Was es heißt, Bühnenbilder für den ganzen „Ring" in München zu entwerfen, in Berlin anfertigen zu lassen und dann, nach einem schwierigen Transport, auf gut Glück und in größter Eile am Bestimmungsort auszuprobieren, kann sich jeder ausmalen, der nicht nur die Früchte von Festvorstellungen auskosten will. Daß noch spezielle Beleuchtungsapparate und sonstige technische Hilfsmittel mitgeschafft werden mußten, sei nebenbei bemerkt.

Professor Emil Preetorius, dem die Gestaltung der Bühnenbilder anvertraut war, sah sich vor die Notwendigkeit gestellt, zur Vereinfachung der Verwendung einzelne dekorative Stücke gleichsam sinnvoll verschiebbar zu machen, anderseits landschaftliche Hintergründe als gedämpftes malerisches Leitmotiv mit Varianten der Überkreuzung gelten zu lassen. Da Preetorius bewußt die Farbe zur stärkeren Symbolisierung der Gestalten auf die Kostüme konzentrierte, entsprang die monumentale Wirkung der Dekorationen der zeich-

nerischen Linienführung, der abgemessenen Plastik und vor allem einem vom musikalischen Gehalt eingegebenen Rhythmus, der in überwältigender Ursprünglichkeit die außerordentliche Weite, Höhe und Tiefe der Bühne durchzog. So bedeckt und erfüllt dieser Raum war, so frei und benutzbar blieb er für die Handlung. Ja, vor der Fafnerhöhle beispielsweise „erschwert" ein vorgeschobener Fels den Zugang, um Siegfried in Wirklichkeit den Kapmf und das ganze Bewegungsspiel zu erleichtern. Ein anderer Beweis unterstützender Bildhaftigkeit: der zweiteilige Stufenvorbau der in ihrer königlichen Wucht der Holzkonstruktion wundervollen Gibichungenhalle (II. Aufzug der „Götterdämmerung"). Auf diesem Aufgang kann sich alles abspielen, Begrüßung, Gepränge des Hochzeitsfestes, tragisches Zusammentreffen, jammervolle Isolierung Gunthers. Man könnte noch Dutzende von feinen Einzelzügen, unter ihnen die poetische Größe des Rheingrundes, die durch eine eigenartig durchbrochene Vorderwand intimer begrenzte Behausung Hundings und, als eine ideale Lösung, die Schwingung des Regenbogens zu einer Götterburg, die, massig und doch unirdisch schwebend, auf diesem „Wege" wirklich erreichbar und betretbar erscheint. Entscheidender aber als all dies war der Sinn für die künstlerische Proportion, für die stilistische Einheitlichkeit und inhaltliche Wahrhaftigkeit.

Inszenierung und Spielleitung Oskar Wallecks sind von diesen genialen Entwürfen nicht zu trennen. Dank einer Begabung, die das Schauspiel in der Musik und die Musik im Drama erkennt und fühlt, hat Walleck gegliedert und geführt, in einer Gesamtrundung individuelle Haltung und gestische Teilnahme der Mitwirkenden angeregt, durch lockere oder gedrängte Gruppierungen unvergeßliche Bilder mittönenden und miterlebenden Ausdrucks erzeugt.

Clemens Krauß hatte den nicht zu unterschätzenden Vorteil, schon in München in zahlreichen Proben musikalisch vorbereiten zu können. Die letzte Probe aber war im fremden Raum und vor einem klanglich verwöhnten Publikum zu bestehen. Wenn man dazu bedenkt, daß die Aufführungen dieser Tage, vom 29. März bis 3. April, nicht vor acht Uhr abends begannen und der „schwere" Wagner in deutscher Sprache alle Aufmerksamkeit und Ausdauer der Scalabesucher erforderte, so läßt sich der tatsächliche Erfolg des Dirigenten und des Staatsorchesters als gewaltig und gewiß lange nachwirkend bezeichnen. Krauß, klar und eindringlich, mit der ihm eigenen Sorgfalt der Partiturerläuterung beginnend, steigerte sich von Szene zu Szene und von Werk zu Werk zu dramatischer Großzügigkeit des Aufbaues, der in der „Götterdämmerung" eine vielbewunderte Krönung erfuhr.

Auf die Einzelleistungen der Darsteller können wir hier nicht näher eingehen, obwohl man versucht wäre, den Ursachen ihrer inneren und äußeren Festspielform nachzuspüren, die große Begeisterung entfachte. Es möge genügen, kurz festzustellen, daß Gertrud Rünger mit hoher musikalischer und darstellerischer Intelligenz und leidenschaftlichem Pathos die Brünnhilde gab, Max Lorenz nicht nur den Siegfried, sondern auch den Siegmund (an Stelle des erkrankten Franz Völker) jugendlich frisch, bezwingend natürlich und stimmlich zugleich unverwüstlich und gepflegt, Hans Hermann Nissen erhaben und stimmprächtig den Wotan (beziehungsweise den Wanderer), Jean Stern faszinierend den Alberich, Carl Seydel in bekannter Meisterschaft den Mime. Luise Willers Fricka fesselte durch „göttliche" Größe des Spiels und Schönheit des Gesangs, Viorica Ursuleacs Sieglinde durch stolze Fraulichkeit und warmen Ausdruck ihres Soprans. Aber man müßte noch viele nennen, wie Felicie Hüni-Mihacsek, Cäcilie Reich, Trude Eipperle, Hedwig Fichtmüller, Georg Hann, Paul Bender und vor allem noch den gewaltigen Hagen Ludwig Webers und den packenden, scharf deklamierten Loge Julius Patzaks.

Entscheidend wie die künstlerische Zusammenarbeit, das klangschöne und ausdrucksreiche Spiel des Staatsorchesters, die Macht und Klarheit des von Chordirektor Josef Kugler für die „Götterdämmerung" sorglich vorbereiteten Chors war auch die technische Leitung und Beleuchtungskunst Emil Buchenbergers.

Aber was den Festtagen im befreundeten Land noch besonderes Gepräge verlieh, das war die gastliche Aufnahme und Betreuung, die bei zahlreichen Empfängen herzlich ausgedrückte Verbundenheit und gegenseitige Hochschätzung. Auch am Grab Verdis weilten die deutschen Musiker, der, wie Oskar Walleck einmal unter dem Jubel der Anwesenden betonte, auch „unser Verdi" geworden ist. Die Worte, die der Podestá von Mailand, Ministerialrat Dr. Rainer Schlösser, der Direktor des Kulturamtes der Hauptstadt der Bewegung, Ratsherr Max Reinhard, der deutsche Generalkonsul von Mailand sowie der Vertreter des Ministers Alfieri sprachen, werden als kulturelle Bekenntnisse unvergessen bleiben.

Münchener Konzertleben 1937/38

Als vor kaum einem Monat der gewaltige Plan des Umbaues der Hauptstadt der Bewegung bekanntgegeben wurde, erregte ein nur kleines Projekt in der Reihe der großen Bauten das einhellige Entzücken aller Musikfreunde. München soll ein Konzerthaus bekommen, das in getreuer Wahrung des Charakters der die Ostseite des Odeonsplatzes begrenzenden Arkaden an deren Stelle neu errichtet wird. Ein Konzerthaus! Das bedeutet Erhöhung des festlichen Glanzes aller musikalischen Ereignisse, das bedeutet gerade in dieser Lage der Stadt außerordentlich viel. Der Pessimist, der in den letzten Jahren an der Dynamik des Münchener Konzertlebens viel auszusetzen hatte, schöpfte neue Hoffnung. Wird in München eine neue Blütezeit der Musik einmal wieder beginnen, wird München wieder wie einst eines der Kraftzentren des Einflusses werden können, das es einst war? Wer wagte hier etwas zu prophezeien?!

Wir können nur rückschauend eines feststellen. Die Hauptstadt der deutschen Kunst hat in den letzten Jahren mit einem Pathos, mit dem Fanatismus der Leidenschaft sich darangemacht, der bildenden Kunst eine Stätte zu bereiten, die den Künstler immer enger an das Herz der Stadt heranzieht. Die musikalischen Kräfte mußten bei einer so ungeheuren Anspannung der Kräfte zunächst noch im Hintergrund bleiben. Dem Staat lag eine Klärung der Begriffe dessen, was in der bildenden Kunst noch die hohe Bezeichnung „Kunstwerk" verdient, näher als eine Reinigung des musikalischen Lebens. Jene Aufgabe lag gleichsam allen klar vor Augen. Hier mußten Grenzen gezogen werden. In der Musik dagegen war diese Grenze längst schon vom natürlichen Empfinden des Ohres gezogen worden. Was es in der Musik zu ordnen gab, das mußte aus den inneren Spannungen des musikalischen Lebens sich allmählich von selbst ergeben. Musikalisches Leben aber ist ohne das leidenschaftliche Mithelfen des Hörenden unmöglich.

Daran hat es in den letzten Jahren in einem geradezu erschreckenden Maße gefehlt. Während einst die Münchener Volks-Sinfoniekonzerte in der Tonhalle vor dem Andrang der Besucher die Pforten sperren mußte, lichtete sich die Zahl der Musikinteressierten in den letzten Jahren immer mehr. Die „Akademiekonzerte" waren in den letzten Jahren, da Knappertsbusch sie leitete, geradezu zu einer Modeerscheinung geworden. Gesucht war, was einen Namen hatte. Das einzige Konzert Furtwänglers mit dem Berliner Philharmonischen Orchester, das die Uraufführung des Klavierkonzerts Furtwänglers brachte, hätte der doppelten Zahl der Plätze bedurft, um alle Besucher zu fassen. Es wäre wohl kein Grund, große Klage darüber zu erheben, wenn diese Vorliebe für große Namen manches ausgezeichnete Konzert nicht um allen Ruhm gebracht hätte. Alles das ließ in den letzten Jahren immer mehr erkennen, daß es mit der inneren Aktivität des Hörers, zu den wesentlichsten musikalischen Ereignissen mit einer Art Entdeckerfreude vorzustoßen, wahrlich nicht mehr weit her war.

Siegmund von Hausegger, der nach Abschluß dieses Musikwinters nach einer verdienstvollen Tätigkeit sein Amt als Leiter des Philharmonischen Orchesters niederlegte, hat bis zuletzt mit dem Aufgebot seines ganzen glühenden Idealismus gegen diese Entwicklung gekämpft. Daß der allgemeine Rückgang des Konzertbesuches ein Allgemeinsymptom für das Erlahmen des musikalischen Interesses war, das bewies m. E. nicht minder auch das äußere Ergebnis, das die Konzerte der „Musikalischen Akademie" für sich buchen konnten. Die Konzerte dieses Winters hatte Clemens Krauß übernommen, der sie sehr sorgfältig vorbereitet und so abwechslungsvoll wie nur möglich gestaltet hatte. Er brachte auch eine Reihe neuerer Werke, darunter Franz Schmidts „Variationen über ein Husarenlied". Strawinskys „Kartenspiel" in der Konzertfassung war zwar angesetzt, wurde aber schließlich doch nicht aufgeführt. Auch die Vorschau auf die neuen Programme vermeidet übrigens peinlich, ein Werk dieses Meisters zur Diskussion zu stellen. Doch spricht man davon, daß das „Kartenspiel" in der nächsten Opernspielzeit im Nationaltheater nachgeholt würde.

Der Versuch, das Konzertleben möglichst abwechslungsreich zu gestalten, hat eine Reihe von Dirigiergastspielen gebracht. Unter den Gastdirigenten wirkten Leopold Ludwig (Oldenburg), Josef Keilberth (Karlsruhe), Hans Pfitzner und Oswald Kabasta (Wien) als Gäste des Konzertvereins. Vor allem Kabasta hat sich in kürzester Zeit eine große Zahl von Freunden geschaffen. Das Publikum zeichnete ihn so lebhaft und so spontan aus, daß die Stadt ihm nach Hauseggers Weggang die Leitung der Philharmonischen Konzerte des Winters 1938/39 übertrug. Eine von der stärksten Intensität des Klanges getragene „Vierte"

Brahms' und der geradezu hinreißende Vortrag von Werken Debussys und de Fallas überzeugten das Münchener Publikum von der Genialität dieses Wiener Orchesterleiters. Kabasta trat auch noch in einem der Konzerte des Konzertrings der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" vortrefflich in Erscheinung.

Diese KdF.-Konzerte waren im übrigen die einzigen Inseln echter großer Erfolge. In acht Konzerten dirigierten acht bekannte Dirigenten das Philharmonische Orchester. Die Programmfolge war bei aller Volkstümlichkeit doch anspruchsvoll genug, um auch den Kenner zu reizen, der nur mit Schwierigkeiten zu diesen Konzerten Zutritt erhielt, da jeder Platz dieses Konzertrings von Anfang an vergeben war. Gino Marinuzzi hatte die Reihe eröffnet. Er dirigierte in diesem ersten Konzert das Nationalsozialistische Reichs-Sinfonieorchester, das unter der Leitung dieses genialen Stabführes eine wunderbare Leistung bot. Auch Marinuzzi hat sich mit wenigen Konzerten in München eine begeisterte Zuhörerschaft errungen. Sein jüngstes Gastspiel mit dem „Florentiner Orchester" im Nationaltheater war eines der schönsten musikalischen Ereignisse der letzten Jahre.

Wir greifen nur die wesentlichsten Ereignisse heraus. Richard Trunks hingebungsvolle Chorerziehung macht sich immer stärker im Musikleben fühlbar. Werke Regers, Ferraris, Berlioz' „Große Totenmesse" und die Vorbereitung der traditionellen „Matthäuspassion", deren Leitung in letzter Stunde infolge einer Erkrankung Trunks Karl Tutein übernahm, ließen das erkennen. Der Domchor und der Münchener Bach-Verein haben ihre eigene Musikgemeinde, die durch vortreffliche Leistungen dieser Körperschaften belohnt wird. Der zeitgenössischen Musik widmete auch in diesem vergangenen Konzertwinter die „Musikalische Arbeitsgemeinschaft" ihre besten Kräfte. Immer sind es diese auf eine mitarbeitende Hörerschaft sich stützenden kleinen Zirkel, die die fruchtbarste Arbeit zu leisten vermögen. Sie wecken neues Interesse. Davon profitieren vor allem die Kammermusikabende, die sich eines besonders hohen Zuspruchs erfreuen konnten. Das Calvet-Quartett, das Strub-Quartett und das Römische Quartett traten mit sensationellem Erfolg hervor.

Wenn nicht alle Zeichen täuschen, ist der zu Eingang dieses Berichts angezeigte Tiefstand des Musikinteresses überwunden. Die Hörer richteten sich wohl noch bei „großen" Ereignissen nach den „Vorzeichen", aber sie zeigten in den kleinen Veranstaltungen bereits wieder jenes Zutrauen zum eigenen Instinkt, zum eigenen Urteil, ohne das es keine echte Entdeckerfreude im Konzertleben gibt.

Erwin Bauer.

Der Familientag der deutschen Komponisten

III. Tagung der Fachschaft Komponisten in der RMK. auf Schloß Burg

Diesmal ist die Klingenstadt Solingen an der Reihe, den deutschen Komponisten für einige Tage Stätte der Kameradschaft zu sein, nachdem im Vorjahr Remscheid die Feststadt war. So will es die noch junge Tradition einer Einrichtung, die zu den glücklichsten Schöpfungen nationalsozialistischer Musikpolitik gehört. Abseits von der großen Straße, inmitten der bergischen Landschaft, in freier heller Natur sollen die Komponisten ihren Familientag abhalten. Solingen und Remscheid sind die Eckpfeiler dieses Kulturraumes, dessen weit in das Land ragendes Herzstück Schloß Burg bedeutet.

Zum drittenmal sind die Komponisten auf Schloß Burg versammelt, um unter der Führung von Prof. Dr. Paul Graener nach außen hin die Gemeinsamkeit und den Gleichklang ihrer künstlerischen und menschlichen Interessen zu bekennen. Sie wissen, daß ihre „Belange" von verantwortungsbewußten Händen geschützt werden, ohne Rücksicht auf die Frage, ob es sich um Arbeit für den Tagesverbrauch oder um „Zukunftsmusik" handelt. Hier ist jeder Komponist ein Gleicher unter Gleichen. Welche Stellung er dann als schöpferischer Musiker im deutschen Musikleben einnehmen wird, hängt nicht von seiner „Fachschaft", sondern einzig und allein von seiner persönlichen Leistung ab.

Kammermusik

Ein Kammerkonzert im Rittersaal von Schloß Burg war der Beginn. Georg Schumanns Sonate für Violine und Klavier ist ein sprechendes Beispiel für den Stil- und Bedeutungswandel in der Musik. Ihr flutendes Espressivo kommt uns in dem Auf und Ab heute schon etwas rhetorisch vor. Für eine unmittelbare klangliche Veranschaulichung der melodischen Phrasen und ihrer lyrischen Empfindungen und ihre sorgfältige Durchspürung setzten sich der Kölner Geiger Prof. Georg Beerwald und Hermann Drews am Flügel nachdrücklich ein.

Ihr folgten als Uraufführung „Sieben Lieder nach alten und neuen Texten" von Hugo Rasch. Das

Gefällige und Erprobte steht in diesen Liedern im Vordergrund. Kurt Schramek (Wien) hob die Lieder mit klangvollem und ausdrucksfähigem Bariton aus der Taufe, begleitet von Dr. Rudolf Schramek.
Für jeden Kenner der Handschrift Hans Pfitzners bedeutete das von einem kleinen Orchester begleitete „Duo für Violine und Cello" eine Überraschung.

Neue Blasmusik

Die vom Gaumusikzug 21 des Reichsarbeitsdienstes Düsseldorf-Ratingen unter Obermusikzugführer Josef Warwas gespielte „Neue Blasmusik" zeigt Ansätze zu einem Stil, der vorerst noch mehr vom Willen zur Form als von greifbarer faßlicher Melodik bestimmt erscheint. Das gilt sowohl von Paul Höffers „Musik zu einem Volksspiel" als auch von Eberhard Ludwig Wittmers Sinfonischer Musik. Der Ostpreuße Herbert Brust setzt in seinem „Neukuhrener Bläserspiel" in dem Choral des Meeres und dem Fischertanz landschaftliche Stimmungserlebnisse in Klangbilder um. Hermann Grabners Burgmusik und Erwin Dressels Scherzo für Blasorchester sind nicht ohne unterhaltsame Episoden, während die Festmusik von Felix Raabe sich etwas unbedenklich an klassische Vorbilder hingibt. Der Effekt kam in jedem Falle irgendwie zu seinem Recht, wenn auch die Mehrzahl der Stücke noch nicht den besonderen Stilforderungen der Bläserbesetzung gerecht wurde. Der frische Wind, der über den Burghof wehte, machte den zahlreichen Zuhörern die Erwärmung an solcher Musik nicht leicht, obwohl die Ausführung selbst der Disziplin des Musikzugs und seines Dirigenten ein hervorragendes Zeugnis ausstellte.

„Neue Unterhaltungsmusik"

Die Anführungszeichen in der Überschrift sind vom Veranstalter offenbar vorsorglich angebracht worden. Zahlreiche Komponisten dirigierten ihre eigenen Werke, und wer nicht erschienen war, fiel entweder aus oder wurde durch den Solinger Musikdirektor Werner Saam vertreten. Daß Paul Lincke mit seiner „Ouvertüre zu einer Festlichkeit" den Auftakt gab, war eine verdiente Ehrung dieses Altmeisters populärer Musik, der nie Geschmacklosigkeiten die Hand gab. In Ernst Fischer, der zwei Sätze aus einer Suite „Südlich der Alpen" dirigierte, lernte man gleichfalls einen begabten Musiker kennen. Auch Willy Geisler und Josef Rixner sind noch mit Einschränkungen zu vertreten. Aber wenn Kick-Schmidt mit uns Schlitten fährt (Vierter Satz der „Jahreszeiten") oder Frederik Hippmann eine nordische Episode zwischen Oberbayern und Ungarn ansiedelt und Richard Schönian die Mühle im Schwarzwald plötzlich in Sanssouci klappern läßt und im Bremer Ratskeller das Lied „An der Weser" paraphrasiert, dann melden sich in uns gewisse Vorbehalte an, die sich bei einem Walzer von Hans Löhr und Ludwig Siedes „In Tüll und Spitzen" zu berechtigter Abwehr steigern. Jo Knümann mimte seine „Italienische Serenade" als „Mister Meschugge" mit dem entsprechenden Echo. In diesem Milieu wirkten dann Hermann Blumes Menuett und Sarabande wie eine Erlösung, obwohl sie als „Kleine Hausmusik" nicht in das Programm hineinpaßten.

Werkkonzert

Es gibt wohl keinen deutschen Musiker, dem die Gabe des überzeugten und beredten Wortes so gegenwärtig ist, wie Paul Graener. Er ist in Wahrheit der berufene Sprecher der deutschen Musiker. Als die Komponisten sich in Solingen-Ohligs mit den Arbeitern der Faust zu einem Werkkonzert in der großen Maschinenhalle der Kronprinz-A.-G. trafen, bekannten sie sich zu jener Bindung des Lebens an die Gemeinschaft, die durch den Adel der Arbeit auf beiden Seiten ihre Daseinsberechtigung empfängt und offenbart. Hier sprach Paul Graener zum deutschen Arbeiter. Wie er die Achtung vor jeder Arbeit als selbstverständliche Voraussetzung einer fruchtbaren Wechselwirkung zwischen dem Künstler und dem Empfangenden forderte, so warnte er zugleich vor einer Unterschätzung des Arbeiters.

Helmut Degens „Festliches Vorspiel für Orchester", ein herb und eckig komponiertes Werk, leitete unter Leitung des Komponisten das Konzert ein. Dann sang der Werkchor der Kronprinz-A.-G. unter Ernst Olberg Methfessels „Deutschen Sängergruß", um anschließend in vier Chören eine mit hervorragendem Stimmaterial paradierende Leistung zu zeigen.
In dem heute achtundsiebzigjährigen Emil Nikolaus von Reznicek lernten die Arbeiter den Grandseigneur alter Schule kennen. Der Komponist war sichtlich überrascht von dem Geist dieser Veranstaltung, die ihn selbst mitten in die Schar der Arbeiter hineinstellte. Er dirigierte das Vorspiel und die Ballettmusik seiner Oper „Donna Diana" mit einer federnden Elastizität ohnegleichen. Der behende Geist und die liebenswürdige Grazie seiner Musik schlugen im Nu eine Brücke, auf der ihm begeisterter Beifall entgegenrauschte. Uns will diese aufgeschlossene und frohe Aufnahme ein Beweis für die Tatsache erscheinen, daß der deutsche Arbeiter jede Musik, die den lebendigen Atem ihres Schöpfers spüren läßt, mit offenem

Herzen aufnimmt. Das Bewußtsein der großen musikalischen Tradition verträgt sich durchaus mit der Verantwortung gegenüber der Gegenwart.
Den Beschluß des Werkkonzertes bildete eine Folge von Tanzbildern für Orchester „Vom deutschen Handwerk" von Alfred Bork. Tänze und marschartige Sätze illustrieren in aufgelockerter Tonsprache die Gewerke vom Tischler und Böttcher, Fleischer und Brauer, Seiler, Netzmacher und Reepschläger, Schmiede und Schlosser, Schneider und Barbier, um dann in einem volkstümlichen Marsch auszuklingen. Werner Saam und das Bergische Landesorchester erspielten dem anwesenden Komponisten einen schönen Erfolg.

★

Das Festkonzert in der Stadthalle Solingen war zugleich die Weihe des von Grund auf erneuerten Konzertsaals, der von nun an den Namen Adolf Hitlers tragen wird. Nationalsozialistischer Tatwille hat hier einen sichtbaren Beitrag aktiver Kulturpflege geleistet.
Paul Sixts „Hymnisches Vorspiel für Orchester" erschloß die Bezirke des Festlichen in einer breit hingesetzten Bläserakkordik und mitreißenden Kraft, die in dem schweren Orchesterklang der ausklingenden Themensteigerung einen heroischen Aufbauwillen bekundete. Friedrich Welters „Nach Ostland, ein Chorzyklus nach ostpreußischen Volksliedern" hat schon vom Melodischen her den Vorzug der Volkstümlichkeit. Darüber hinaus besitzen diese Lieder eine in vielfältiger Abwandlung und meisterlichem Chorsatz betonte persönliche Handschrift. Sie sind wertvolle Beiträge zeitgenössischer Chormusik und jeder Singvereinigung zu empfehlen, die in ernstem Streben zu echter Kunst zu greifen gewillt ist. Die Arbeitsgemeinschaft Solinger gemischter Chöre zeigte in der von Werner Saam sauber und beschwingt geleiteten Wiedergabe ein sorgfältig erarbeitetes Können.
Paul Graeners „Turmwächterlied" fand in seinem Ebenmaß von Form und Inhalt, in der klanggesättigten Breite des Ausdrucks und der Sanglichkeit des weitgespannten melodischen Atems mit dem Komponisten am Dirigentenpult eine authentische Interpretation.
Karl Höllers „Hymnen für Orchester über gregorianische Choralmelodien" erschließen sich in ihrer hohen kontrapunktischen und figurativen Kunst kaum beim ersten Hören, zumal ihr barocker Musizierimpuls das Verständnis nicht eben erleichtert. In der Deutung Werner Saams ging über den sorgsam durchgearbeiteten Einzelheiten die Gesamtschau etwas verloren. Das Bergische Landesorchester leistete wieder Rühmliches. Am Schluß erklang Franz Philipps „Deutsche Volkshymne zum Lob der Arbeit" für gemischten Chor und großes Orchester mit Fanfaren.

Friedrich W. Herzog.

Bruckner-Fest in Hamburg

Den Abschluß des Hamburger Konzertwinters bildete ein fünftägiges Bruckner-Fest, das von der Internationalen Bruckner-Gesellschaft gemeinsam mit dem Hamburger Philharmonischen Staatsorchester unter besonderem persönlichen Einsatz von Eugen Jochum veranstaltet wurde. Die in den letzten Jahren sehr stark angewachsene Hamburger Bruckner-Gemeinde schloß sich aus Anlaß des Festes zu einer Ortsgruppe der Bruckner-Gesellschaft zusammen und rechtfertigte durch lebhafte Teilnahme ein Unternehmen, das — unseres Wissens zum erstenmal — der Hansestadt in knapper Folge einen Überblick über das Gesamtschaffen des Meisters von St. Florian darbot.
Neben den häufiger zu hörenden Wiedergaben der 5., 6. und 9. Sinfonie in den Originalfassungen (die 8. fehlte, weil sie in der gleichen Spielzeit bereits zweimal aufgeführt worden war) fesselten die Bruckner-Freunde vor allem die Erstaufführung der 1. Sinfonie in der Linzer Fassung und die Uraufführung der 2. Sinfonie in ihrer ersten Gestalt. Die Erste dirigierte (nach sorgfältiger Vorbereitung durch Jochum) als Gast Volkmar Andreae (Zürich), der das jugendlich-geniale Stürmer- und Drängertum dieser besonders „unbehauenen" Fassung mitreißend über alle idyllischen Stationen wegbrausen ließ und einen starken Eindruck von der Dämonie vermittelte, die Bruckner in seine Aufgabe hineintrieb. Noch wichtiger für die Erkenntnis von Bruckners sinfonischer Entwicklung war die Originalfassung der Zweiten, die Eugen Jochum mit äußerster Sauberkeit, aber ohne letzte innere Erwärmung aufführte. Die Art seiner Wiedergabe entsprang der eigenartigen Natur der Sinfonie. Von jeher ist die Zweite als ein Werk problematischen Charakters empfunden worden, das nach Inhalt und Form von Bruckners Bestreben zeugt, die — seit der Ersten — bereits unüberbrückbar gewordene Kluft zu den sinfonischen Vorstellungen seiner Zeitgenossen wieder zu schließen. Die Originalfassung macht nun vollends den tragischen Zwiespalt von persönlichem Wollen und höherer Nötigung deutlich, aus dem das merkwürdige Werk geboren ist. Bruckners Versuch — nur zu begreifen aus der ganz einmaligen Menschlichkeit dieses unbewußt

schaffenden Genius — ist die Selbstfesselung eines Riesen, dessen wahre Natur den freiwillig angenommenen Panzer der Konvention immer wieder schmerzhaft durchbricht. Wie die eigenständige Thematik des Meisters hier am Formzwang leidet und nur am Rande des sinfonischen Geschehens, in den Seitengruppen und den Mittelsätzen, ihr unverstelltes Antlitz zeigen kann, das macht das Werk zu einem — menschlich noch mehr als musikalisch erschütternden — Zeugnis vom vergeblichen Ausgleich zwischen Genie und Tag.

Obwohl der Sinfoniker Bruckner naturgemäß im Mittelpunkt der festlichen Konzerte stand, hatte man doch Wert darauf gelegt, auch seine übrigen Schaffensgebiete, die namentlich im Norden leicht etwas vernachlässigt werden, mit bezeichnenden Werken aufzuzeigen. Der Kirchenmusiker war mit dem gewaltigen Tedeum, dessen Allgültigkeit dem Geist der Sinfonien nahesteht, und mit der e-moll-Messe für achtstimmigen Chor und Bläser vertreten, die wiederum den besonderen Bezirk von Bruckners ganz persönlicher, unmittelbar aus seinem Leben gewachsener Frömmigkeit erschloß. Hinzu kam noch eine Reihe von Motetten aus verschiedenen Schaffensperioden, die im Rahmen eines Kammerkonzertes aufgeführt wurden und für den „unbekannten Bruckner" zeugten. Selbstverständliches Kernstück dieses Kammerkonzertes war das Streichquintett, vom Hanke-Quartett (2. Bratsche: Victor Kunze) mit Hingabe gespielt. Die Choraufgaben waren zwischen der Singakademie und dem Staatsopernchor (unter Vorbereitung bzw. Leitung von Max Thurn) sowie dem Hamburger Städtischen Kirchenchor (Leitung Karl Paulke) verteilt worden zum Nutzen ihrer künstlerisch einwandfreien Lösung. Als Huldigung für den Geist des Meisters war wohl die „Introduction, Choral und Doppelfuge über ein Thema von Anton Bruckner" für Orgel und Bläser von Johann Nepomuk David gedacht, die man im Kirchenkonzert hörte. Die Eigenwerte dieses Werkes verbleiben noch im Bereich des Improvisatorischen. Anton Nowakowski spielte den kunstvollen Orgelsatz, der mit einem Bläserchor von Brucknerschem Glanz wirksam kontrastiert ist.

Im Anschluß an das eigentliche Bruckner-Fest veranstaltete die Hamburgische Staatsoper noch eine Sonderaufführung von Mussorgskys „Boris Godunow" in der Originalfassung, wobei es natürlich müßig wäre, nach äußeren oder inneren Beziehungen suchen zu wollen. Ausschlaggebend für die Wahl gerade dieses Werkes war wohl nur, daß seine Wiedergabe unter den nicht sehr zahlreichen Opernleitungen Eugen Jochums künstlerisch mit an erster Stelle steht und es deshalb geeignet erscheinen ließ, den hauptverantwortlichen Träger des Hamburger Bruckner-Festes seinen auswärtigen Gästen noch einmal in einer dramatischen Aufgabe zu zeigen.

Hans-Wilhelm Kulenkampff.

Ludwig van Beethovens „Leonore"

unter Rudolf Schulz-Dornburg im Reichssender Köln

Bevor Ludwig van Beethovens einzige Oper unter dem Titel „Fidelio" die Theater eroberte, hatte ihre Urgestalt „Leonore" bereits einen ausgesprochenen Mißerfolg hinter sich. Im November des Jahres 1805 erlebte die „Leonore" in Wien drei Aufführungen, die die ersten und einzigen bleiben sollten. Erst nach zwei grundlegenden Umarbeitungen, deren eine von 1806 das Unglück nur vergrößerte, während die letzte von 1814 nicht zuletzt durch die geschickte Textrevision Treitschkes ohne Zweifel eine gesteigerte Bühnenwirksamkeit empfing, erhielt das Werk die bis zum heutigen Tag gültige Form. „Fidelio" war so ein rechtes Schmerzenskind seines Schöpfers, der selbst einmal von der „Märtyrerkrone" sprach, die ihm diese Oper erworben habe.

Wenn Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg heute die Urfassung des Werkes noch einmal auf die Probe stellt — eine im Jahre 1905 in der Berliner Staatsoper im Rahmen einer Hundertjahrfeier veranstaltete Aufführung bedeutete damals kaum mehr als einen Akt des Gedenkens —, so will diese Tat durchaus als programmatische Leistung verstanden werden. Sie ist eine Ehrenrettung der „Leonore", die in ihrer ersten Gestalt noch der später nachdrücklich betonten heldischen Akzente entbehrt. Diese Leonore ist nur liebende Frau in schönstem menschlichen Sinne, wenn sie nach der Befreiung ihres Gatten im Kerker nicht gleich mit dem Freudenjubel einsetzt, sondern zunächst zusammenbricht. Die verständliche Reaktion auf die ungeheure Anspannung des Gefühls und der Nerven! Hier erleben wir ein ergreifendes Menschenschicksal ohne den bewußten

Blick auf die Theaterwirkung, die auch der großen Arie Florestans im Kerker in der letzten Fassung schärfere und plastischere Umrisse verleiht. Im ersten Teil der Oper sind die Chöre breiter ausgeführt, während in der Umarbeitung von 1814 der chorische Schwerpunkt auf die Schlußszene verlagert wurde. Zahlreich sind die kleinen orchestralen Retuschen, die Beethoven im Laufe der Jahre an der „Leonore" vornahm, bis sie gegen seinen Willen in „Fidelio" umbenannt wurde. Sie an dieser Stelle zu nennen, erscheint kaum notwendig, da sie sich organisch dem Gesamtbild einordnen.

Die Kölner Aufführung unter Schulz-Dornburgs intensiver Stabführung erhielt ihren außergewöhnlichen Rang durch Erna Schlüter in der Titelpartie und Kurt Rodecks Florestan. Beide brachten ein solches Maß verinnerlichter Ausdrucksfülle mit, daß der Rundfunk auch ohne die sichtbare Darstellung eine Brücke schlug. Der kostbare, in der Höhe von strahlender Weichheit und Biegsamkeit beseelte Sopran Erna Schlüters und Rodecks männlicher, von prächtig dunklem Timbre beherrschter Tenor fanden ihre wertvolle Ergänzung in Josef Correcks scharf profilierten Pizarro, Hans Heinz Hamers Minister, Marianne Bergraths Marzelline und Hans Fetscherins Jaquino, während der Sänger des Rocco weder die Fülligkeit noch die Klarheit der notwendigen Baßfarbe mitbrachte. Chor und Orchester (mit besonderer Anerkennung sei der vorzüglichen Holzbläser gedacht) hielten sich ausgezeichnet, so daß Schulz-Dornburg die Aufführung in jeder Beziehung als verdienten Erfolg für sich buchen darf.

Friedrich W. Herzog.

Eine neue Künneke-Operette

„Der große Name" in Düsseldorf uraufgeführt

Eduard Künneke hat einmal über den Weg der deutschen Operette geschrieben und dabei gesagt: „Die Operette ist oder müßte vielmehr, ihrem Namen entsprechend, eine kleine Oper sein..." An einer anderen Stelle bezeichnet er das „Gemüt" als die Grundlage des deutschen Wesens, das mehr Herz und Schlichtheit, auch auf Kosten der Eleganz, verlange. Unter den mehr als ein viertelhundert Operetten, die Künneke im Laufe der letzten dreißig Jahre geschrieben hat, hat sich so manches Stück als leichte und zugleich wertvolle Musik erhalten. „Der große Name" verzichtet auf die Fassade der Ausstattungsmittel und läßt sich zunächst reizvoll im Sinne einer Lustspielidylle an. Da haust in einem Häuschen vor der Stadt die romanschreibende Erika, die in Erwartung der kommenden Erfolge ihre schuldenschweren Tage verbringt, wobei ihr von einem alten zitatengewaltigen Mimen, einer kleinen Puppenschöpferin und einem stellungslosen Assyriologen Gesellschaft geleistet wird. Die Rettung bringt der von den Freunden unter Mithilfe des inzwischen aufgekreuzten Tenorliebhabers ins Werk gesetzte Plan, Erikas Roman unter einem bereits von anderer Seite mit Erfolg benutzten Decknamen zu starten. Alles scheint gut zu gehen, „man" schwimmt in Wonne und Geld, bis beim zweiten Aktschluß das übliche Gewitter aufzieht, das dann am Schluß durch zwei glückliche Paare vertrieben wird. Die Pointe der Geschichte ist die Identität des Decknameninhabers mit dem Tenor. Ursel Renate Hirt und Ferdinand Julius sind die Verfasser des Librettos, das im Mittelakt nach einigen Kürzungen verlangt.

Die Musik von Eduard Künneke ist ein Labsal für Ohr und Gemüt. Ihm ist diesmal so viel Schönes und Melodisches eingefallen, daß man sich vorbehaltlos freuen darf. Schon das einleitende Quartett der Gläubiger ist ein witziger Einfall. Leicht und lustspielhaft treibt die Musik das Geschehen vorwärts. Ein vierstimmiger Kanon „Ein Brief..." greift in die Bezirke der Spieloper hinüber. Schmissigen Schlagerwert haben ein spanischer Tanz und ein von der Nähe des Nils und des Krokodils inspirierter Foxtrott. Ein Buffoduett „Ich bin Sopran, ich bin Tenor" sprüht Witz und Laune. Die Musik ist zudem so geschmackvoll und unaufdringlich instrumentiert, wie man es von einem in Hochform „disponierten" Künneke nur erwarten kann. Der Komponist ließ es sich nicht nehmen, seine in der Zeit vom 23. März bis 23. April 1938 in einem Zug hingeworfene Operette selbst vom Dirigentenpult aus zu starten. Hugo Moesgen hatte sie sorgfältig musikalisch vorbereitet, und Paul Hellmuth Schüßlers Regie war um effektvolle Glanzlichter nie verlegen. In den Hauptrollen gefielen vor allem die quicklebendige Soubrette Trude Adam und Gustav Jahrbeck. Franz Kugler spielte den Mann, der am Schluß mit Erika zusammen eine Schriftstellerehe unter dem „großen Namen" des Herrn Ignotus (auf deutsch „Unbekannt") eingeht. Die Bühnenbilder von Heinz Hoffmann gaben dem bunten Spiel viel Stimmung. Es wurde ein großer und einhelliger Publikumserfolg.

Friedrich W. Herzog.

„Schneider Wibbel" als Oper

Mark-Lothar-Uraufführung in der Berliner Staatsoper

Man hätte kaum für möglich gehalten, daß Hans Müller-Schlössers unverwüstliches Lustspiel „Schneider Wibbel" durch eine Vertonung noch in seinen Wirkungen gesteigert werden kann, wenn nicht Mark Lothar den Beweis hierfür erbracht haben würde. Lothar ist der Hauskomponist und Kapellmeister des Staatlichen Schauspielhauses, und es ist naheliegend, daß er aus dieser Tätigkeit eine besondere Schärfung des Blickes für beste Bühnenwirkung gewonnen haben wird. Verglichen mit seinen früheren, teilweise recht erfolgreichen Opern, ist der „Schneider Wibbel" in allem ein viel sicherer durchgearbeitetes Werk.

Mark Lothar ist ein unproblematischer Musiker, der einfach durch die Kraft des melodischen Einfalls und sorgfältige musikalische Charakterisierung wirkt. Er hat das Zeug, um wirkliche Volksoper zu schreiben. Das Kennzeichen seiner Musik ist die Leichtigkeit, die den meisten so unerreichbar bleibt, daß auf eine brauchbare heitere Oper hundert ernste kommen. Er verfällt nicht in den Fehler, die Vorgänge der Handlung durch Musik zu erdrücken. Man wird kaum sagen können, ob die Musik oder das Wort der beherrschende Teil ist. Obwohl der Komponist eine fremde Textvorlage vertont, wird eine Einheit von Wort und Musik erzielt, die einer Verschmelzung gleichkommt.

Nach einer spritzigen, leichtfüßigen Ouvertüre beginnt es mit einer lebendigen Chorszene ganz im Sinne der alten Singspielüberlieferung. Die übersichtliche geschlossene Form, die von melodischem Reichtum erfüllt ist, beherrscht das Werk. Es gibt nirgends Opernrhetorik, so daß auch die musikalisch-streng durchgeformten Szenen mühelos von den Darstellern schauspielerisch umgesetzt werden können. Die Lebensnähe in der Zeichnung von Personen und Situationen, die bereits dem Stück Müller-Schlössers den Erfolg gewährleistete, darf auch als besonderer Vorzug der Musik von Lothar gerühmt werden. Es gab eine Menge Szenen, bei denen man der ursprünglichen und gesunden Komik wegen kaum in der Lage war, aufmerksam zu folgen, ja es gab Szenen, die in befreiendem Gelächter untergehen. Der unbegleitete Chor der Beileidsbesucher nach dem Tode Wibbels ist einer der großen Einfälle der deutschen heiteren Oper. Man findet aber nicht nur Witz und Geist, sondern auch echte Empfindung in der Partitur. Wenn Wibbels Frau Fin ihr Selbstgespräch hält oder wenn sie mit Wibbel ein Duett singt und auch an etlichen anderen Stellen tritt klar in Erscheinung, daß bei einem deutschen Musiker Witz und Humor stets mit echtem Gefühl und Gemüt gepaart sind.

So unproblematisch sich Lothar ganz bewußt überall gibt, so zeitverbunden erscheint trotzdem die gesamte Haltung des Werkes. Die Instrumentierung allein verrät bereits, in welch überlegener Weise Lothar die Errungenschaften der neueren Entwicklung beherrscht. Er instrumentiert denkbar sauber, sparsam und stets auf die Deutlichkeit des gesungenen Wortes bedacht. Was sich Lothar seiner Äußerung im Programmheft zufolge als Ziel gesetzt hat, ist ihm gelungen: „wirkliche Menschen, nicht konstruierte Wesen, auf die Bühne zu stellen; ihr Inneres muß sich den Zuhörern offenbaren können, muß ihnen faßbar sein und ihr Gefühl ansprechen".

Gewissermaßen als Mitverfasser wird man Gustaf Gründgens ansehen müssen, der die Inszenierung übernommen hatte und der dem Werk zahllose Einfälle mitgab, die weder im Text noch in der Musik stehen. Der Chef des Staatlichen Schauspiels ließ aus den Künstlern der Oper vollendete Darsteller werden, die man kaum in ihnen vermutet hätte. Karl August Neumann als Schneider Wibbel verblüffte ebenso durch seine Beweglichkeit wie durch die vielfältige Charakterisierungskunst und den rheinischen Dialekt. Hilde Scheppan als seine Frau meisterte das schwierige Doppelspiel als trauernde Witwe, deren Mann in Wirklichkeit in einem Treppenverschlag bei ihr wohnte. Aus der großen Zahl der durchweg hervorragenden Mitwirkenden muß zunächst Else Tegetthoff hervorgehoben werden, die als die radschlagende Bänkelsängerin Hopp-Majänn Heiterkeitsstürme auslöste, die aber gerade durch die taktvolle Vermeidung jeglicher Übertreibungen eine künstlerische Spitzenleistung bot. Den Schneidergesellen Mölfes stellte Erich Zimmermann ungemein plastisch auf die Bühne. Eindrucksvoll waren auch Eugen Fuchs als Polizist und Felix Fleischer als Wirt. Bei Fleischer muß die Leuchtkraft der Stimme registriert werden. Carla Spletter, Gerhard Witting, Otto Hüsch, Otto Helgers und Benno Arnold vervollständigten das Ensemble. Die Leistung der Chöre war bewundernswert, weil sie alles Opernhafte abgelegt hatten und trotz der szenischen Auflockerung un-

erschütterlich sicher blieben. Die Bühnenbilder von Traugott Müller schufen die Stimmung von Alt-Düsseldorf. Es waren durchweg vorbildliche Raumlösungen, und gerade auch in dem in diesem Heft veröffentlichten Bühnenbild zum 1. Akt ist die der niederrheinischen Landschaft eigentümliche Farbwirkung fein getroffen. Johannes Schüler stand am Pult. Das Orchester spielte spritzig und virtuos, das Zusammenwirken mit der Bühne blieb überall dank der überlegenen Führung Schülers bis ins letzte ausgeglichen. Der Hauptträger des Erfolges bleibt jedoch neben Mark Lothar Gustaf Gründgens, der bei seiner oft bekannten Neigung zur Oper berufen sein könnte, der Opernbühne einen neuen Darstellungsstil zu schaffen. Der Meisterregisseur hat bewiesen, daß der Opernsänger in schauspielerischer Hinsicht besser ist als sein Ruf, und wenn Schneider Wibbel als Oper ein Serienerfolg wird, dann ist die Ursache hierfür zu einem beträchtlichen Teil in der Form der Darbietung zu suchen.

Herbert Gerigk.

* Musiker-Anekdoten *

„Vom Hundertsten ins Tausendste"

Wirklich gute und unterhaltsame Anekdotensammlungen sind selten. Wenn aber Peter Purzelbaum im dritten Band seiner „Vom Hundertsten ins Tausendste" (Verlag Gerhard Stalling, Oldenburg 1938, kart. 1,90 RM.) unter dem Titel „Töne und Tinte" zahlreiche und meist auch weniger bekannte Musikeranekdoten bringt, dann verdienen sie die Aufmerksamkeit der Kreise, die es angeht. Wir glauben den Hinweis auf das lustige Bändchen am besten mit einigen Leseproben zu beschließen, die wir mit freundlicher Genehmigung des Verlages veröffentlichen:

Max Reger

Max Reger trat als Hofkapellmeister in herzoglich meiningische Dienste und glaubte nun, von seinem Fürsten auch fürstlich honoriert zu werden. Als er nun sein erstes Gehalt ausgezahlt bekam, war er von dessen Höhe unangenehm überrascht und unterzeichnete die Empfangsquittung boshaft mit:
„Rex Mager."

Die schwierige Stelle

Emil Wolfert — eine längst vergessene Kapellmeistergröße — probte mit seinem Orchester ein eigenes sinfonisches Werk.
Bereits im ersten Satz stieß er auf unüberwindliche Schwierigkeiten. Immer wieder klopfte deswegen der Komponist ab.
„Bitte von Zeichen soundso ab noch mal!"
Nach der zehnten oder zwölften Wiederholung erhob sich der Klarinettist:
„Ach, Herr Kapellmeister, geben Sie sich man keine Mühe weiter — diese Stelle klappte ja schon im Tristan nie."

Der Gatte

Klara Schumanns Name verbreitete sich rascher als der ihres Gatten Robert.
In den vierziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts trat sie einmal mit den Werken Roberts in einem Wiener Hofkonzert auf und wurde nachher dem Könige Wilhelm II. der Niederlande vorgestellt.
Die Majestät zog die große Künstlerin in ein längeres Gespräch. Dann wandte er sich leutselig unterbrechend auch an ihren Gatten:
„Nun und Sie? Sind Sie auch musikalisch?"

Gott sei Dank!

Zur Vermählung der preußischen Prinzessin Louise mit dem Prinzen Friedrich von den Niederlanden — im Mai 1825 — schrieb Spontini die Zauberoper „Alcidor".
Die Aufmachung war betäubend. Im Einleitungschor, in welchem Alcidors Schwert geschmiedet wird, tönte der Hammerschlag von nicht weniger als sechs Ambossen mit. Im Zaubergarten dröhnten unglaublich viele Gongs und Glocken — überhaupt tobten Blech, Pauken und große Trommel wie in keiner anderen Oper jemals davor und danach.
Der gute alte Zelter — Goethes musikalisches Orakel — trat aus dem Opernhause, und da begegnete ihm zufällig der Große Zapfenstreich. Erleichtert rief Zelter aus:
„Gott sei Dank! Endlich mal was Sanftes!"

Zelter

Zu den Großen, die nicht frei von Schwächen gewesen, gehörte Professor Karl Friedrich Zelter, der es vom Maurergesellen bis zum Direktor der Berliner Singakademie gebracht hatte.
Besonders eitel war er, daß er sich der Freund-

schaft des Dichterfürsten Goethe rühmen konnte.
Als nun Anno 1822 eine neue Ausgabe des Brockhaus Konversations-Lexikons angekündigt wurde, bestellte er das umfangreiche Werk und wartete nun ungeduldig auf den letzten Band „Urwald bis Zz."
Endlich hielt er das langersehnte Buch in der Hand. Fieberhaft blätterte er darin herum: Was mag man über ihn gedruckt haben?
Hastig glitten seine Finger die Spalten hinab. Endlich:
„Zell . . . Zeller . . . Zellerfeld . . . Zeloten . . . Zelt . . ."
„Ha! Hier ist es!"
Und er las:
„Zelter — mittelalterliches Roß."

Immer im Berufe

Wenn in Burgstett — es liegt irgendwo im Unstrut-Tale — Krämse äs, do tött dr Wärt de Mussekanten freihale inÄssen on in Trinken.
Zom Abendässe nähm'n do de Mussiker an grußen runn' Täsche Platz, on de Wärt'n setzt änne gruße Schössel voll Kartoffelsollat in de Mötte von Täsche.
In dämsälm'n Momange fährt au a halb Dotzend Gawweln in de Schössel.
De Wärtstochter schiebt zwart a jed'n gleich noch a Täller vör de Nase, awwer der Kapellmeister spricht würdevoll:
„Laß nur sei, Klee — mer äss'n gleich aus dr Partetur!"

Welch' Segen

Vor Jahren konzertierte der berühmte Dirigent Wilhelm Furtwängler im Leipziger Gewandhaus und war anschließend in einem befreundeten Hause zu Gaste.
Hier traf er eine Dame wieder, die früher in Frankfurt Musikunterricht bei ihm genommen hatte.
„Grüß Gott, gnädige Frau! Na, was macht die edle Kunst? Spielen Sie fleißig Ihr Cello, und singen Sie noch öfters?"
„O nein, dazu habe ich jetzt keine Zeit mehr."
„Und warum — wenn man fragen darf?"
„Nun, ich besitze fünf Kinder."
„Das freut mich — Kinder sind doch ein großer Segen."

* Musikalisches Presse-Echo *

Ein aktuelles Plagiat?

Himalaja-Musik und olympischer Hymnus

Es ist diese Filmseite gewiß nicht der Ort, um über eine der vielen unerfreulichen Streitigkeiten zu reden, die sich aus Beweisprozessen um das Urheberrecht einer musikalischen Tonfolge herleiten. Wer wüßte nicht von Leuten, die bei jeder Gelegenheit vor den Kadi ziehen, um aus der Ähnlichkeit einer musikalischen Phrase mit einem eigenen Einfall oder mit einer rechtlich ererbten Komposition eine Abfindung oder einen Schadenersatz zu erschlagen? Von Geschäften solcher Art können wir an dieser Stelle gar nicht weit genug abrücken.
Anders aber liegt folgender Fall. Wenn z. B. ein junger Komponist, der heute erst 26 Jahre alt ist und schon zu den wenigen aussichtsreichen Kandidaten gezählt werden darf, die es mit der Filmkunst ernst nehmen, die begriffen haben, auf welcher Ebene der eigentliche Ansatzpunkt für eine film-eigene Musik im künftigen Tonfilm liegen muß und deren Kompositionen, aus Begabung, Temperament und Erkenntnis heraus entstanden, Aussicht haben, für die künstlerische Entwicklung des Filmes bedeutsam zu werden . . ., wenn also ein solcher junger Komponist, auf den wir übrigens an dieser Stelle schon mehrmals hingewiesen haben . . ., wenn Bernd Scholz für seinen Film „Nanga Parbat 1934" ein Hauptmotiv wie dieses hier erfand



und zum Leitmotiv der heroischen Szenen machte und dann plötzlich im Jahre 1938 im Olympiafilm ein Hauptmotiv wie dieses hier entdeckt,



so hat er natürlich auf jeden Fall angesichts eines solchen Werkes zu schweigen, denn er weiß ge-

nau, daß Männer von wirklicher künstlerischer Potenz es niemals nötig haben, bewußt fremde Ideen zu übernehmen. Er hat sich vielmehr — und das ist das Recht des Anfangenden — zu freuen, daß sein kompositorischer Einfall so stark und zündend und wertvoll war, daß er andere große Arbeiten beeinflussen konnte.

Manch einer, der nicht von der Unerschöpflichkeit seiner musikalischen Einfälle überzeugt ist, hätte es sich nicht nehmen lassen, zum mindesten einmal auf die Ähnlichkeit des Olympiamotives mit seiner Nanga-Parbat-Arbeit hinzuweisen. Bernd Scholz hatte und hat dafür eine viel zu hohe Meinung von dem Olympiaprolog. Außerdem war es ihm im Grunde auch nicht der Rede wert.

Nun aber hat die Degeto Bernd Scholz auch mit der Komposition zu dem zweiten Film der Nanga-Parbat-Expedition, zum „Kampf um den Himalaja", beauftragt. Auf Wunsch des Vorstandes der Deutschen Himalaja-Stiftung, Fritz Bechtholdt, der die ersten beiden Filme herstellen ließ und der heute als Leiter der neuen Mannschaft in diesem Augenblick selbst am Fuße des Nanga Parbat angelangt ist, um dieses Mal nun wirklich die Besteigung zu bewältigen..., auf ausdrücklichen Wunsch also hat Scholz das Motiv des ersten Filmes wieder im „Kampf um den Himalaja" verwandt. Bechtholdt sagte damals wörtlich: „Ich weiß nicht, woher der Junge das hat, aber dieses Motiv ist wirklich der Nanga Parbat." Weil nun zwischen diesen beiden Expeditionsfilmen für Scholz mehrere Jahre ernster Arbeit und wichtiger Kulturfilm-Erfahrungen liegen, so ist es kein Wunder, daß in dem neuen Film die Musik einen ungleich tieferen Eindruck hinterlassen hat und auch in der Presse entsprechend behandelt wurde.

Wenn nun heute nach der Berliner Erstaufführung des „Kampfes um den Himalaja" eine vielgelesene Berliner Mittagszeitung darauf hinweist, daß der Komponist hier das stolze Olympiamotiv aufgreife und damit dem Ganzen eine symbolhafte Geschlossenheit verleihe, so ist jetzt allerdings doch der Augenblick gekommen, in dem öffentlich erklärt und durch Zitat der fraglichen Stellen aus den verschiedenen Werken zwischen 1934 und 1938 belegt werden darf, daß die Erfindung dieses stolzen Motives ausschließlich dem Komponisten des „Kampfes um den Himalaja", Bernd Scholz, gehört.

(National-Zeitung, Essen, Nr. 142, 26. Mai 1938.)

* Musikalisches Schrifttum *

Die Besprechungen von neuem Musikschrifttum werden jetzt im Einvernehmen mit der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums veröffentlicht.

Karl Ganzer und **Ludwig Kusche**: Vierhändig. Ein Führer für Freunde des Vierhändigspiels und des Spiels auf zwei Klavieren. — Verlag Ernst Heimeran, München 1937. 152 Seiten mit 15seitigem Notenstichfaksimile.

Die Anlage dieses Buches besticht durch die volkstümliche und gefällig-muntere Sprache der Verfasser, die statt trockener Aufzählung der stattlichen Reihe gediegener Klaviermusik zu vier Händen zu einem erquicklichen Spaziergang durch das reiche Erbe seit dem neunjährigen Mozart bis heute freundlich einladen. Der Haus- und Kammermusik eine vielfach brachliegende Literatur in solch eindringlicher Weise namhaft zu machen, ist gewiß lobenswert; es wurden nur solche Werke zu vier Händen erwähnt, die käuflich zu haben sind.

Unter Hintansetzung gelehrter historischer Stilistik, auf der gesunden Grundlage der (ungedruckten) Dissertation von M. W. Eberler „Studien zur Entwicklung der Setzart für Klavier zu 4 Händen von den Anfängen bis Franz Schubert u. a." fußend, ist die Beurteilung der Einzelwerke knapp und empfehlend, aber naiv und nicht immer glücklich. Die Sachtüchtigkeit der Beurteiler kann nirgends angefochten werden; ihre knappen, subjektiven Entscheidungen rechtfertigen sich aus dem Vertrautsein mit dem praktisch erprobten Musiziergut. So wird von dem jeweiligen Musikstück nur so viel gesagt, das Interesse auf es zu erwecken,

und das ist der Zweck des Buches; ohne in tiefere Fragen vorzustoßen, bleibt das Buch jedermann verständlich; anderseits auch sind billige Charakteristiken und Deutungen (Aburteilungen) nach einem oft wiederholten Vokabularschatz vermieden. Instinktlos ist das Erwähnen des Juden G. Raphael, der ohnehin schlecht wegkommt; erfreulich dagegen der Hinweis z. B. auf Nietzsches Klaviermusik für zwei Spieler, insbesondere auch die Wiedergabe einer bisher nicht bekannten Sonate von dem neunjährigen Mozart, mit der dieser allem Anschein nach die Kunstgattung des Vierhändigspiels wenn auch nicht „erfunden", so doch begründet hat.

Paul Egert.

Hans Joachim Moser: Das Deutsche Lied seit Mozart. 2 Bände. Bd. II: Sängerstudio. Atlantis-Verlag, Berlin und Zürich. Mit 14 Bildtafeln. 11,50 RM.

Als neuestes Ergebnis seiner intensiven und fruchtbaren wissenschaftlichen Tätigkeit legt Hans Joachim Moser jetzt zwei Bände über das deutsche Lied seit Mozart vor. Der Schwerpunkt seiner Darstellung, die bis in unsere Tage reicht, umfaßt mit den Meistern des 19. Jahrhunderts eine Epoche, über die es trotz des zahlreichen Einzelschrifttums eine einheitliche und inhaltlich geschlossene Zusammenfassung noch nicht gibt. Insofern kommt Moser ein besonderes Verdienst zu. Ein weiterer, Art und Gehalt des Werkes entscheidend bestimmender Vorzug ist die Tatsache, daß der Verfasser Sänger und Musikgelehrter ist. Das künstlerische Erlebnis, die Gefühlssphäre, die ja gerade bei der Betrachtung dieses lyrischen Kunstgebildes wesentlich ist, erfährt daher ebenso wie die Aufführungspraxis und die sehr eingehende wissenschaftliche Analyse gebührende Berücksichtigung. Noch mehr: durch diese künstlerische und wissenschaftliche Personalunion erhält das Werk zweifellos eine Sonderstellung, die durch das ausschließlich für den Nachschaffenden bestimmte „Sängerstudio" des zweiten Bandes bekräftigt wird. In dem 71 Seiten umfassenden Einleitungskapitel gibt Moser einen durch Blickschärfe und konzentrierteste Schilderung ausgezeichneten orientierenden Überblick über das „Jahrtausend des deutschen Liedes" unter besonderer Berücksichtigung des dichterischen Hintergrundes des Liedschaffens im 19. Jahrhundert. Schon hier zeigt sich Mosers Fähigkeit zu bestechender Formulierung, die aber nicht, wie manchmal in seinen früheren Publikationen, einen artistischen Beigeschmack hat, sondern als der natürliche Niederschlag einer staunenswerten Einsicht und Herrschaft über den Stoff erscheint. Die Hauptkapitel sind scharf umrissene Persönlichkeits- und Stilbilder unserer Liedmeister, deren Einordnung und Würdigung ebenso von geistesgeschichtlich hoher Warte erfolgt. Die Darstellung des Mozartschen und namentlich des Beethovenschen Liedschaffens darf grundlegend genannt werden, und die Übersicht über den Verlauf des 19. Jahrhunderts kommt einer sehr gründlichen Durchleuchtung gewaltig aufgeschichteter Bestände gleich, wobei die großen Leistungen durch die kritische Sichtung neben dem Durchschnitt oder dem Zeitbedingten sich nur noch klarer abheben. Daß dabei in Einzelfällen die persönliche Neigung etwas zu stark den Wertmaßstab bestimmt — Liszt und Strauß auf der einen, Pfitzner auf der anderen Seite —, ist kein Argument gegen den Verfasser, der oft genug die schwerer zu erschließenden Schönheiten des deutschen „Wirrnisstiles" überzeugend klarzumachen weiß. Auch ist der Unmut über den Verzicht auf eine ausführlichere Behandlung Mendelssohns wohl auf den Ehrgeiz wissenschaftlicher Vollständigkeit zurückzuführen, der auch das deutsche Chorlied von Silcher bis zur Jugendbewegung nicht ausgelassen hat. Problematischer und einseitiger erscheint die summarische Zusammenfassung der „Gegenwartslage des deutschen Liedes", immerhin wird z. B. neben den Verdiensten Jödes auch die „andere Seite" der von ihm geleiteten Jugendmusikbewegung wenigstens angedeutet und mit dem Hinweis auf die Kunst eines Kilpinen die Möglichkeit auch einer Fortsetzung der deutschen Liedtradition. Daß daneben Walter Braunfels (Halbjude) als deutscher Liederkomponist genannt wird, ist bedauerlich. Mehr noch allerdings die Hervorhebung des Emigranten Krenek, bei dem Moser zufolge „der musikantische Quell fast immer wieder beglückend durchgebrochen ist" (wobei von Krenek zudem noch auf die jüngeren Österreicher verallgemeinert wird, was diese gewiß nicht verdient haben).

Der 2. Band, das „Sängerstudio", ist eine theoretisch-praktische Behandlung von 12 Liederabenden. Moser will dem Sänger die Lieder völlig zu eigen machen und behandelt daher neben dem kompositorischen Tatbestand alle Fragen der Wiedergabe von der Programmwahl bis zu den feinsten Ausdrucksschattierungen. Der Sänger, der in erster Linie Musiker ist und nicht nur Stimmbesitzer, ist natürlich die Voraussetzung derart minutiöser Anweisungen, die dem aus eigener starker Intuition nachgestaltendem Künstler eine wertvolle Musizierhilfe sein mögen, manchen aber auch in ihrer gedanklichen Vielfalt verwirren und unfrei im Vortrage machen können. Trotzdem bietet auch dieser Band für den Ausführenden wie

für den Aufnehmenden eine wertvolle Handhabe zum Eindringen in ein Gebiet der deutschen Musik, das zu den größten Leistungen des deutschen Musikgeistes überhaupt gehört.

Hermann Killer.

Ernst Schwickerath: Die Kunst der Chorschulung. Ernst-Stauf-Verlag, Köln-Lindenthal 1937. 148 Seiten, 117 Notenbeispiele.

Wenn ein Mann wie Ernst Schwickerath, der 57 Jahre lang in der Chorarbeit herrliche Erfolge errungen hat, am Lebensabend über seine Erfahrungen spricht, so gebührt seinen Darlegungen eine ehrfurchtsvolle Aufnahme. Der Verfasser zeigt den Weg, den er beschritten hat, um seine Chöre zur irgend erreichbaren Höchstleistung zu steigern. Seine Fähigkeit, allen Schwierigkeiten technischer und psychologischer Art im kleinsten wie im größten nachzuspüren und ihnen wirksam zu begegnen, ist ihm aus einer genialen Chorleiterveranlagung verbunden mit reichster Erfahrung erwachsen. Das Buch ist übrigens kein Lehrbuch für Anfänger, es setzt die Kenntnis von den Grundzügen der Chorleitung voraus. Der kundige Chorleiter findet gewissermaßen ein Memoirenwerk über geschlagene und gewonnene Schlachten mit genauer Angabe der Taktik eines großen Feldherrn der Chorkunst. Der Musikhistoriker erkennt ein eindrucksvolles Denkmal auf den Gefilden der Virtuosität im Konzertsaal. In dieser Hinsicht ist auch eine eindeutige Auswahl der Beispiele aus der Welt des Konzertsaales, aus der Welt der virtuosen Aufführung vor dem hochkultivierten Hörer zu bemerken. Chorleiter, die aus der Jugendmusikbewegung hervorgewachsen sind, werden das Buch mit weniger Anteilnahme lesen als Kapellmeister großer Oratorienvereine. Nicht auf alle Kreise unseres heutigen Chorwesens wird dieser Gradus ad Parnassum wirken, ist aber nicht hoch genug zu schätzen als Spitzenleistung deutschen Musikertums auf dem Gebiete, das der Einband mit goldenen Lettern nennt: Die Kunst der Chorschulung.

Walter Haacke.

Josef Hebenstreit: Anton Bruckner. Laumann-Verlag, Dülmen 1937. 1. Aufl., 215 Seiten.

In dieser Bruckner-Biographie Hebenstreits liegt anscheinend eine neue Stellungnahme der klerikalen katholischen Bruckner-Interpretation vor. Nach der rücksichtslosen Ausbeutung des Brucknerschen Werkes für die ultramontane Propaganda ist eine Korrektur wohl für politisch empfehlenswert empfunden worden. Man muß dem Verfasser zugeben, daß er in dieser Beziehung zufriedenstellende Arbeit geleistet hat: neben zuverlässigen biographischen Angaben versucht er, der Brucknerschen Musik auch ihre rein musikalische Berechtigung zurückzugeben. Trotzdem aber bleibt ein fühlbarer Rest dogmatischer Voreingenommenheit, der zu einseitiger musikhistorischer und kulturpolitischer Auslegung führt.

Werner Korte.

Das Musikleben der Gegenwart

Verstaatlichung des Frankfurter Hoch-Konservatoriums

Als der Gründer des Musikinstitutes in Frankfurt a. M., Dr. Hoch, 1878 in seinem Testament bestimmte, daß die Verwendung seines Vermögens „der Förderung der Musik in jeder Weise und der unentgeltlichen Unterweisung unvermögender musikalischer Talente in allen Zweigen der Tonkunst" gelten sollte, war eine stolze Entwicklung gewährleistet. Schon im Jahre 1900 betrug die Zahl der Schüler nahezu 400, die sich sieben Jahre später auf 1000 Besucher des In- und Auslandes erhöhte. Namhafte Lehrer übten von jeher eine begründete Anziehungskraft aus: da unterrichteten Clara Schumann, Julius Stockhausen, Hans Pfitzner, Engelbert Humperdinck, Hermann Zilcher, Frida Kwast-Hodapp, Frédéric Lamond u. v. a., eine Tradition, die heute in Namen wie Alma Moodie, Alfred Hoehn, Karl Höller und Hugo Holle, um nur einige zu nennen, verantwortungsbewußt fortgesetzt wird. Aber auch mit den Leitern der Anstalt ist ein gut Stück Musikgeschichte verbunden, wenn wir uns daran erinnern, daß Joachim Raff, Bernhard Scholz, Iwan Knorr und Waldemar von Baußnern die Führung einmal in Händen hatten. Nach Bertil Wetzelsberger wurde im Herbst 1936 der Komponist Hermann Reutter mit der Leitung betraut.

Nun ist, langjährigen Wünschen gemäß, die Verstaatlichung erfolgt! Anläßlich des Festaktes wurden die dem Neuaufbau zugrunde liegenden Ziele vielseitig beleuchtet. Oberregierungsrat Dr. Miederer sicherte als Vertreter der Regierung umfassende staatliche Unterstützung und Förderung

zu. Ein neuer Schultyp sei wünschenswert, der die musikalische Erziehung vorwiegend auf das Singen gründe. Daß ein Musikinstitut, das den Bedürfnissen und Erkenntnissen unserer Zeit gerecht werden will, auf dem Boden der Gemeinschaft zu stehen hat, wie sie etwa in der Jugend- und Volksmusik vertreten wird, war die Forderung des Musikreferenten der Reichsstudentenführung. Hermann Reutter sprach dann im Namen des heutigen Schaffens, wobei er nachwies, daß nicht nur in Dingen der Form, sondern auch im Rhythmischen und Melodischen bereits weitgehend ein zeitgemäßer Stil in Entwicklung begriffen sei. Die Stadt Frankfurt selbst wird ihre vornehmste Aufgabe darin sehen, das Haus in seiner äußeren und inneren Ausgestaltung zu einer würdigen, traditionsbewußten Pflegestätte der Kunst zu machen, ein Vorhaben, das durch die persönliche Zusicherung des Oberbürgermeisters, Staatsrats Dr. Krebs, besonderen Nachdruck erhielt.

Den festlichen Abschluß des Tages bildete ein eindrucksvolles Konzert, das als Uraufführungen eine Kantate Hermann Reutters, „Gesang der Deutschen" (auf Worte Fr. Hölderlins) und ein Violinkonzert Karl Höllers in der Wiedergabe durch Alma Moodie zu Gehör brachte. Außerdem das bereits uraufgeführte Klavierkonzert Gerh. Frommels, von Georg Kuhlmann mit virtuosem Elan vorgetragen.

Schweizer.

Oper

Berlin: In der Staatsoper gab es anläßlich der 70. Wiederkehr des Geburtstages von Max von Schillings die Erstaufführung seines Erstlingswerkes „Ingwelde". 1894 führte Felix Mottl die Oper des so gut wie unbekannten Schillings (der erst später in Stuttgart vom König von Württemberg den persönlichen Adel verliehen erhielt) in Karlsruhe zu einem Erfolg, der den 26jährigen Komponisten mit einem Schlage in den Mittelpunkt rückte. In enger Anlehnung an sein Vorbild Wagner schuf Schillings eine Musik, deren Herkunft in jedem Takt unverkennbar ist, die aber trotzdem durchaus den Stempel einer eigenen, scharf profilierten Persönlichkeit trägt. Den Text hatte er sich von seinem Mitkämpfer für Richard Wagners Kunst, dem Literaten Ferdinand Graf von Sporck schreiben lassen. Das Zurückgreifen auf die Winkingerzeit zeigt deutlich genug die Linie, die von den beiden Feuerköpfen in jener Epoche der kulturellen Haltlosigkeit verfochten wurde. Leider übersah Schillings in seiner Begeisterung für den Stoff die dichterischen und dramaturgischen Mängel des Buches, die ein wirkliches Bühnenleben der „Ingwelde" verhinderten. Daran vermochte auch die starke melodische Erfindung und die virtuose Handhabung des Orchesterapparates nichts zu ändern. Die innere Jugend dieser Musik, die in vielen Partien mitreißende Kraft besitzt, läßt das Ungeschick in der Gliederung der Handlung oft genug vergessen, zumal wenn das Werk so hervorragend nachgeschaffen wird wie bei dieser Fest- und Gedenkaufführung. Die Spielleitung hatte die Gattin des 1933 verstorbenen Meisters, Barbara Kemp, die eine Inszenierung aus dem Geist des Komponisten gewährleistete. Auch die heikelsten szenischen Probleme löste sie mit geschickter Hand als getreue Sachwalterin des auf sie überkommenen Erbes. Am Pult stand einer jener Männer, für die sich Schillings seinerzeit mit dem Nachdruck seiner lauteren Persönlichkeit eingesetzt hatte: Robert Heger. Obwohl man bei Heger stets des Einsatzes des ganzen Menschen für das Kunstwerk gewiß ist, spürte man hier eine liebevolle Hingabe an die Aufgabe, die ein Dank an den Meister war. Auch das Orchester überbot die in der Staatsoper gewohnte Vollkommenheit des Klanges durch einzigartigen Glanz und Pracht. Edward Suhr hatte weiträumige Bühnenbilder geschaffen, die als zweckvoller Rahmen das Ganze harmonisch rundeten.

Paula Buchner als Gast erfüllte die Titelrolle in der Erscheinung wie im Stimmcharakter mit allem, was die Rolle verlangt — eine vortreffliche Künstlerin, die Aufmerksamkeit verdient! Der Wikingerkönig Klaufe wurde bei Jaro Prohaska zu einer meisterlichen Studie, in jeder Hinsicht eine ungewöhnlich ausgeglichene Leistung. Den Träumer Bran, den Skalden, der zum Rächer für den erschlagenen König wird, verkörperte Carl Hartmann mit sieghaftem Stimmklang und tiefer Versenkung in die Partie. Ingweldes Geliebter Gest wurde von Walter Großmann überzeugend dargestellt, so daß der schicksalhafte Zug der Geschehnisse sinnvolle Betonung erhielt. Ausgezeichnet waren die von Karl Schmidt betreuten Chöre. So wurde die Oper ein später Erfolg für den Mann, der lange Jahre der Lindenoper als künstlerischer Leiter vorstand und sie auf eine achtunggebietende Leistungshöhe gebracht hatte, bis ihn jüdische Machenschaften stürzten.

Herbert Gerigk.

Berlin: Beide repräsentativen Opernbühnen Berlins haben in dieser Spielzeit ein Lortzing-Bekenntnis abgelegt, die Staatsoper zu Beginn der Spielzeit mit „Zar und Zimmermann", das Deutsche Opernhaus jetzt mit dem gleichen Werk. Anton Baumann, der Baßbuffo des Theaters, hat sich bereits durch eine sehr gelockerte Bearbeitung und Inszenierung von Donizettis „Regimentstochter" als Spielleiter der komischen Oper ausgewiesen. Bei Lortzing betonte er vor allem eine vordergründige Bühnenkomik, ein Hinüberspielen des feinkomischen Elementes dieser humorvollen Bühnenkunst in die derberen Regionen ganz vom Schauspielerischen her angelegter Szenen, soweit wenigstens seine eigene Darstellung des van Bett in Frage kam. Es zeigte sich wieder, welche reichen und vielseitigen Möglichkeiten Lortzing mit dieser unverwüstlichen Paraderolle für Generationen von Baßbuffos Sängern „mit und ohne Stimmen" an die Hand gegeben hat. Das gesangliche Element vertraten Hans Wocke als Zar mit prachtvoll männlichem Bariton, Trusi Rudolph als Marie mit ansprechender Sopranlieblichkeit und namentlich Walther Ludwig als Chateauneuf mit strahlendem Tenor und edelster Belkantolinie. Reinhard Dörrs munterer Peter Iwanow sowie die gut profilierten Gesandten von Fritz Zöllner und Gottfried Roenick — nicht zu vergessen der klangfrische Chor — ergänzten wirkungsvoll das Ensemble, das in den farbenfroh altholländische Stimmung heraufbeschwörenden Bühnenbildern Hans Joachim Maeders unter Walter Lutzes Stabführung reiche Gelegenheit zum musikalisch beschwingten, tänzerisch gelockerten Spiel hatte.

Die letzte „Ring"-Aufführung der Staatsoper, die hier bereits öfters gewürdigt worden ist, wurde durch die Leistung von Marta Fuchs als Brünnhilde mitbestimmt. Die Dresdner hochdramatische Sängerin fügte sich dem glanzvollen Staatsopern-Ensemble mit imponierender Selbstverständlichkeit ein. Diese Künstlerin hat in Gesang und Spiel die große Wagner-Gebärde, die Kraft der dramatischen Steigerung und zugleich geistiger und seelischer Vertiefung. So wurden in der „Walküre", im „Siegfried" und in der „Götterdämmerung" Sendung und Schicksal der Wotanstochter in einer groß gesehenen und groß durchgeführten Darstellung deutlich.

In den Mittelpunkt italienischer Musikdramatik führte ein Gastspiel von Dusolina Giannini an der Staatsoper. Der Zauber dieser einzigartig schönen Stimme und einer vollendeten Gesangskunst verstärkten sich in ihrer Darstellung der tragischen Gestalt der Leonore in Verdis „Macht des Schicksals" durch eine restlose dramatische Belebung und Beseelung aus dem Geist der Melodie heraus zu einem unvergeßlichen Eindruck. Auch Mathieu Ahlersmeyer, der als Gast den Carlos sang, hat die beseelte und akzentbetonte Verdische Gesangslinie, so daß die Aufführung allein schon von den tragenden Partien her — Max Lorenz sang den Alvaro — festlichen Charakter erhielt.

Hermann Killer.

Essen: Mit Ermanno Wolf-Ferraris selten aufgeführter, bezaubernder Musikkomödie „Die neugierigen Frauen" vermittelte die Essener Oper eine willkommene Begegnung. Wolf Völkers Regie hatte das Stilbild des Werkes eigentümlich umgefärbt und es aus dem Bereich der Goldonischen Commedia herausgerückt; seine gleichwohl komödiantisch lebendige, locker geführte Regie hielt den Theaterabend in vergnüglicher Bewegung. Heinrich Creuzburg war als musikalischer Leiter der Erstaufführung auf durchsichtige Feinheit in der Zeichnung des Klangbildes bedacht; das kammermusikalisch musizierende Orchester folgte ihm hierin ebenso willig wie das trefflich singende Ensemble (im Quintett der Männer: Manfred Huebner, ein prächtig hingestellter Pantalone, Clemens Kaiser-Breme, ein kultiviert gesungener Lelio, Moseler, Röttgen und Klur; im Quartett der neugierigen Frauen: Erika Schmidts reizvoll-schnippische Colombine, Else Wünsches liebenswürdig schmollende Rosaura, Erika Wuzels gewandt parlierende Eleonora und Ilse Schillings Beatrice). Besondere Bedeutung kam noch einer „Freischütz"-Neueinstudierung zu, in der Alfred Nollers Inszenierung das Werk ganz aus dem Geist der Romantik gestaltet hatte. Auch musikalisch gab die von Albert Bittner gradlinig musizierte Aufführung eine der bedeutsamsten Proben der diesjährigen Essener Opernarbeit. Die weiteren Neuinszenierungen („Walküre", „Verkaufte Braut", „Barbier von Sevilla", „Troubadour", „Tiefland" und „Rosenkavalier") dienten dem künstlerisch gediegenen Ausbau eines tragfähigen Repertoires.

Wolfgang Steinecke.

Mannheim: Innerhalb eines Zyklus zeitgenössischer Dichter und Komponisten brachte das Mannheimer Nationaltheater neben dem „Rosenkavalier" und Norbert Schultzes bereits seit Anfang der Spielzeit im Spielplan stehenden „Schwarzer Peter" in Erstaufführung Bodo

Wolfs „Ilona". Die Oper wurde 1936 in Meiningen uraufgeführt. Auf bewußter Suche nach einem neuen Opernstil hält sie ungefähr die Mitte zwischen der alten Nummernoper und dem Verismo, unstreitig ist sie mit großem Können gestaltet und reich an Einfällen. Schwierigkeiten macht dem Verständnis allerdings das Opernbuch, das trotz vieler Geschehnisse und eines Finalmordes unter sentimentalen Umständen keine wirkliche Tragik hat und deshalb nicht fesselt. Die ihre eigene Seele zerfasernden Makarttypen der Handlung können schwerlich mehr interessieren. Die Zukunft wird beweisen müssen, ob das Werk genug musikalische Schönheiten hat, um trotz der Nachteile des Textes lebensfähig zu bleiben. Dr. Ernst Cremer am Dirigentenpult, Käthe Dietrich, Lutz-Walter Miller und Erich Hallstroem in den Hauptrollen und Curt Becker-Huert sicherten durch ihre freudige Einsatzbereitschaft dem der Aufführung beiwohnenden, in Frankfurt lebenden Komponisten einen schönen Erfolg.

Abstoßend geradezu wirkt auf uns das Buch zu Peter Tschaikowskys „Mazeppa", das nur als Verherrlichung der Sinnlosigkeit des Lebens, der Wertlosigkeit von Recht und Treue und jeden Heldentums angesehen werden kann. Bedauerlicherweise hat Tschaikowsky gerade zu diesem Buche seine eindrucksvollste, theaterwirksamste Opernmusik von einer blühenden Melodik und Fülle des Ausdrucks geschrieben. Karl Elmendorff entfaltete den ganzen Reichtum der Partitur, Hans Schweska als Mazeppa, Käthe Dietrich als Marie, Heinrich Hölzlin als Kotschubej und Lutz-Walter Miller als Andrej gestalteten die Aufführung zu starkem Eindruck und gaben mit ihr einen der größten Publikumserfolge der Spielzeit.

Innerhalb eines musikalischen Komödienabends gaben Dr. Ernst Cremer als Dirigent und Curt Becker-Huert als Regisseur Ermanno Wolf-Ferraris „Susannes Geheimnis" mit den Darstellern Käthe Dietrich und Theo Lienhardt liebenswürdig wieder. Die Ballettmeisterin des Nationaltheaters hatte die „Tanzphantasie" des Freiburger Komponisten Julius Weismann locker und bunt tänzerisch ausgedeutet. Karl Elmendorff stellte zur tänzerischen Wiedergabe von Werra Donalies und ihrer Tanzgruppe Igor Strawinskys „Petruschka" wieder zur Diskussion.

Neu einstudiert erschienen Mozarts „Die Zauberflöte" und Rossinis „Der Barbier von Sevilla". Aus Wagners Schaffen erschien neu „Parsifal" unter Karl Elmendorffs Leitung. Zum 125. Geburtstag des Meisters wurde „Tristan und Isolde" in festlicher Aufführung mit Gertrud Rünger in der Titelrolle als Gast aufgeführt. Von den weiteren Gästen ist vor allem Hendrik Diels von der königlich flämischen Oper in Antwerpen zu nennen, der als Gegenbesuch zu Elmendorffs Gastspiel in Antwerpen im Nationaltheater „Aida" dirigierte.

Carl Josef Brinkmann.

Nürnberg: Die zweite Spielzeithälfte stand vorwiegend im Zeichen Wagners. Mit der Neueinstudierung der „Götterdämmerung" ist die musikalische und szenische Erneuerung der Ringtrilogie zum Abschluß gekommen. Bestimmend für den Gesamteindruck war auch hier wieder die charakterstarke Durchgestaltung des Orchestralen. Alfons Dressel ließ die Partitur in zwingender Kraft der Formung, die sich in gleicher Weise auf das kammermusikalische Filigran wie auf die großlinigen Steigerungen erstreckte, erstehen. Auch die Inszenierung André von Diehls und Heinz Gretes aller Schablone abholden Bühnenbilder betonten die große Linie. Berta Obholzers Darstellung der Brünnhilde war von packender Impulsivität, dabei von prachtvoller Ausgewogenheit im Stimmlichen und Darstellerischen. Strahlend in Sang, Spiel und Geste war Hendrik Drosts Siegfried, von finsterer Dämonie Heinz Prybit, sein Gegenspieler. Edith Delbrück (Gutrune), Josef Herrmann (Gunther), W. Schmid-Scherf (Alberich) und Carin Carlson (Waltraute) ergänzten das Ensemble mit feingeprägten Darstellungen. Eine geschlossene Wiedergabe des ganzen Rings in der Osterwoche zeigte die künstlerische Leistungskraft unserer Oper auf ungewöhnlicher Höhe.

Als einzige Neuheit bleibt in der Berichtszeit Rimsky-Korsakows „Scheherazade" zur Buchung. Eine Uraufführung eigentlich: Hans Helken, der Nürnberger Ballettmeister, hat die Sinfonische Suite des russischen Altmeisters zu einem wirkungsvollen Tanzspiel umgestaltet. Die Farbigkeit und rhythmische Triebkraft des Werkes, der als Programm ein Abschnitt aus „Tausend und eine Nacht" zugrunde liegt, verlangen ohne Zweifel nach einer bildhaften Darstellung. Und wenn die Umdeutung in tänzerische Bewegung mit so reinem Instinkt aus dem musikalischen Rhythmus geschah wie hier, bleibt der Kunstwert eines solchen Experiments unantastbar. Die Handlung des Spiels ist mit wenigen, aber klaren Strichen skizziert. An dem großen Erfolg dieses Tanzspiels gebührt der zauberischen Harmonie von Renate Timms Tanzkunst ein bestimmender Anteil. Überall aber war die ungewöhnliche choreographische Phantasie und Inspiration H. Helkens spürbar. Unter der Leitung A. Dressels kamen die blendenden Klang-

künste von Rimsky-Korsakows virtuoser Orchestration zu lebendigster Geltung. Die „Nürnberger Puppe", Adams harmlos vergnügte komische Oper, hatte unter der Leitung M. Pitteroffs den großen Abend des Nürnberger Balletts eingeleitet.
Eine sehr willkommene Auflockerung erfuhr der in letzter Zeit mehr als notwendig der Operette zusteuernde Spielplan schließlich noch durch eine Neueinstudierung von Lortzings ewiggrünem „Zar und Zimmermann" mit Heinrich Pflanzl als unermüdlich belachtem Mittelpunkt und van Bett ganz großen Formats. Den bedeutenden künstlerischen Ruf unserer Oper bestätigten wieder zwei Gastspiele in Salzburg und Linz mit Händels „Julius Cäsar" und Verdis „Macht des Schicksals" unter der Leitung Bernhard Conz'.

Willy Spilling.

Oberhausen: Mit einer „Carmen"-Inszenierung führte die kleine Oberhausener Bühne ihre regen Bemühungen um eine stärkere Einbeziehung der Oper zu einem gewissen Höhepunkt; was die Einsatzfreudigkeit aller vorhandenen Kräfte nur irgend erreichen konnte, erschien hier erfüllt, so daß ein weiterer Aufbau, wie ihn das Kulturbedürfnis der schnell gewachsenen Industriegroßstadt immer gebieterischer verlangt, jetzt nur noch möglich erscheint, wenn das Oberhausener Theaterwesen allgemein auf eine breitere Basis gestellt wird. Ausgezeichnet löste Komanns für diese Aufführung wie auch für eine voraufgegangene Inszenierung von Glucks „Orpheus" die von der kleinen Bühne gestellten bühnenbildnerischen Probleme. Hierdurch gewannen die Operneinstudierungen, die auch musikalisch (unter Leitung von Heinz Anraths) beachtliches Niveau hielten, einen künstlerischen Rahmen, in dem sich eine hoffnungsvolle Weiterentwicklung vollziehen kann.

Wolfgang Steinecke.

Konzert

Berlin: Von bedeutsamen Orchesterkonzerten bleibt das Gastspiel des Nationaltheaterorchesters Mannheim nachzutragen. Der aufschlußreiche Abend wurde wieder von der Berliner Konzertgemeinde veranstaltet, die bereits des öfteren die großen Kulturorchester aus den verschiedenen deutschen Gauen und Städten nach Berlin geholt hat. Das Orchester, das Karl Elmendorff, der neue Staatsopernkapellmeister, zu einem hochwertigen, in den einzelnen Instrumentengruppen ausgeglichenen Klangkörper herangebildet hat, bewährte sich an einem vielseitigen Programm: Den mit Recht vielgespielten Variationen und Fuge über „Morgenrot, Morgenrot" des jungen hochbegabten Gottfried Müller, Debussys Fantasie für Klavier und Orchester, Webers C-dur-Konzert und der „Eroica" unter der zügigen, straffen Leitung seines Dirigenten. Eduard Erdmann bewies in den beiden Klavierwerken, daß er Brillanz und Gestaltungskraft überzeugend zu verbinden weiß.
Kurz vorher war in der Philharmonie zum ersten Male Herbert von Karajan zu Gaste, dem aus Aachen ein ausgezeichneter Ruf vorausging. Dieser Dirigent verbindet mit feinem Fingerspitzengefühl einen ausgesprochen rhythmischen Sinn, eine federnde Elastizität und eine erstaunliche technische Sicherheit. Eine Mozart-Sinfonie, Ravels „Daphnis und Chloe" und Brahms' Vierte bildeten das gegensatzreiche Programm, das die Philharmoniker mit gewohnter Zuverlässigkeit meisterten.
Graf Hidemaro Konoye, der bekannte japanische Dirigent, der selbst in Deutschland ausgebildet ist und in seiner Heimat der deutschen Musik wertvolle Pionierdienste geleistet hat, leitete ein Sonderkonzert des Philharmonischen Orchesters. An Webers Oberon-Ouvertüre und Dvoraks musikantisch-farbfroher e-moll-Sinfonie „Aus der neuen Welt" zeigte er sein erstaunliches Einfühlungsvermögen in die Welt europäischer Musik und eine souveräne Beherrschung technisch-geistigen Gestaltens, dem er mit lebhaften, sprechenden Armbewegungen Ausdruck gibt. Auch als Begleiter des jungen Siegfried Borries, der das Violinkonzert von Brahms mit edlem Ton und sicherem Zugriff meisterte, erwies sich Konoye als geschmackvoller, feinfühliger Musiker.
An der Spitze des Landesorchesters stand erstmalig Paul Ketteler, der als sattelfester, temperamentvoller Dirigent Tschaikowskys „Pathètique" und zwei farbig schillernde, tonmalerische Orchesterstücke von Erich Anders (Frhr. Wolff von Gudenberg) dirigierte. Willi Stech, ein hochbegabter, namentlich vom Rundfunk her bekannter Pianist, spielte mit sicher beherrschter Virtuosität Busonis „Indianische Fantasie", die uns heute allerdings nur noch durch die Brillanz einiger glänzend „hingelegter" Episoden interessiert.
Nach fünfjähriger, in der Stille des Studiums und eifriger musikalischer Praxis geleisteter Arbeit veranstaltete die Staatliche Hochschule für Musik zum ersten Male eine Musikwoche unter Leitung ihres Direktors Professor Dr. Fritz Stein. Diese Leistungsschau der pädagogischen und künstlerischen Arbeit des Instituts gestaltete sich zu

einem imponierenden musikalischen Gesamteindruck. Lehrer und Schüler hatten sich zu einer Gemeinschaftsarbeit zusammengefunden, die musikalische Leistungen von hohem Niveau zeitigte und in beispielgebenden Abenden das Arbeitsgebiet der Hochschule vom Volkslied, der Kammermusik, dem chorischen Singen bis zur Orchester- und Opernarbeit zeigte. Bach, Händel und Mozart standen im Mittelpunkt des vielseitigen, sich über neun Abende erstreckenden Programms, aber auch zeitgenössische Werke kamen neben alter und neuerer Musik zu Gehör. Ein einleitender Händel-Abend gab in „Acis und Galathea" begabten Nachwuchskräften Gelegenheit zu sängerischer Entfaltung. Otto von Rohrs ungewöhnlich ergiebiger Baß und der weiche, tragfähige Sopran von Käthe Schröder sind als Hoffnungen anzumerken. Eine von Hanns Niedecken-Gebhardt im Geist des alten Wiener Volksstückes ungemein glücklich inszenierte Zauberflöten-Aufführung setzte diese Linie fort. Die Namen der begabten jungen Sänger sind: wieder Otto von Rohr (Sarastro), Elisabeth Wilde (Königin der Nacht), Herbert Klomser (Papageno), Hellmut-Konrad Schindler (Tamino), Maria Nowak (Pamina) und Edith Klawunde (Papagena). Die achtunggebietenden Leistungen des Orchesters (Leitung: Clemens Schmalstich) und Chores (Leitung: Karl Reibe) sollen nicht vergessen werden.

Ein Höhepunkt dieser Musikwoche war der von Fritz Stein geleitete Mozart-Abend, auf dem das im Berliner Musikleben bereits rühmlich bekannte Hochschul-Kammerorchester ins Treffen geführt wurde. Namen wie Gustav Havemann und Georg Kulenkampff (Violine), Hans Mahlke (Viola), Paul Lohmann (Baß), Kurt Wallner (Kontrabaß), Gustav Scheck (Flöte), Max Saal (Harfe), Valeska Burgstaller, Richard Rößler und Rudolf Schmidt gewährleisteten die künstlerische Höhe der Wiedergabe, Werke wie die konzertante C-Dur-Sinfonie für Violine, Viola und Orchester, das Konzert für Flöte und Harfe und das F-dur-Konzert für drei Klaviere den musikalischen Gehalt das Abends, der eine Mozart-Werbung im besten Sinne darstellte.

Am Tage der Eröffnung der Berliner Kunstwochen 1938 durch Oberbürgermeister und Stadtpräsident Dr. Lippert fand das erste Konzert des Deutschen Max-Reger-Festes, zugleich als Meisterkonzert der NSG. „Kraft durch Freude" statt. Dadurch, daß die Stadt Berlin dieses Fest der Max-Reger-Gesellschaft zum erstenmal in ihren Mauern veranstaltet, noch dazu als ersten Teil ihrer diesjährigen Kunstwochen, löst sie eine Ehrenschuld gegen den lange verkannten und früher viel befehdeten Meister ein. Zum anderen bedeutet es nur die Fortsetzung der Tradition der Berliner Kunstwochen, wenn nach Bach, Beethoven und den Romantikern auch Reger zu Worte kommt, der das Erbe dieser Großen mit der Kraft seines eigenen Form- und Stilwillens fortzusetzen bestrebt war. Carl Schuricht und die Philharmoniker spielten die Hiller-Variationen, vorher kam das sehr selten gehörte A-dur-Violinkonzert zur Aufführung, ein monumentales, ausgedehntes Werk, mehr sinfonisch als konzertant in seiner Haltung und trotz der schwer zugänglichen Melodik und der rhythmischen Gleichförmigkeit ein Zeugnis ursprünglicher musikalischer Konzeption. Es stellt schwerste Anforderungen an den Spieler, wie es auch vom Hörer stärkste geistige Konzentration verlangt. Georg Kulenkampff gab hier, von Schuricht und dem Orchester meisterhaft begleitet — soweit man bei diesem Orchesterpart überhaupt von Begleitung sprechen kann — als Nachschaffender eine Leistung, die letzten geistigen Einsatz mit souveräner Beherrschung aller technischen Mittel verband.

Von ähnlicher Anlage wie das Violinkonzert ist Regers anderer großer Beitrag zur Konzertliteratur, das f-moll-Klavierkonzert, das auf dem zweiten Orchesterkonzert des Reger-Festes zum Vortrag kam. Daß dieses gigantisch aufgetürmte, bis auf den verklärten Mittelsatz spröde Werk sich bisher nur kleineren Kreisen erschlossen hat, ist verständlich. Um so verdienstvoller war seine neue Aufführung an repräsentativer Stelle. Alfred Hoehn und Hermann Abendroth mit den Philharmonikern fanden sich zu einer Wiedergabe von imponierender künstlerischer Geschlossenheit zusammen, wobei vor allem die überragende Gestaltungskraft Hoehns und seine vorbildliche Bewältigung dieser Klangmassen restlose Bewunderung verdient. Vorher hatte Abendroth die „Serenade", die mit Recht zu den meistgespielten und meistgelobten Reger-Werken gezählt wird, in einer leichten, straffen und klangfreudigen Wiedergabe zu Gehör gebracht. — Auch die folgenden Abende versprechen weitere aufschlußreiche Einblicke in Wesen und Umkreis des Regerschen Schaffens.

Ein überaus stark besuchtes Gedächtniskonzert für Max von Schillings vereinte zum 70. Geburtstage des Meisters die Freunde seiner Kunst auf Einladung der Preußischen Akademie der Künste in der Singakademie. Wie stark diese Musik in Wagners Klangwelt wurzelt, wie sehr sie aber anderseits zu einem ausgeprägten Eigenstil emporgewachsen ist, zeigte der Abend in eindrucksvoller Weise. Georg Schumann setzte sich an der Spitze des Staatsopernorchesters und des Singakademie-Chores hingebungsvoll für

diese klangschwelgerische, mit hoher Meisterschaft gestaltete monumentale musikalische Romantik ein, für die das Vorspiel zum zweiten „Ingwelde"-Akt, die Rhapsodie „Dem Verklärten", die sinfonische Orchesterfantasie „Seemorgen" und das Violinkonzert vollgültige Zeugnisse waren. Milly Berber, die Gattin des Schillings-Freundes Felix Berber, dem der Meister das Konzert gewidmet hat, spielte es mit musikalischer Sicherheit, Rudolf Watzke sang stimmgewaltig das Baritonsolo. — Auf eine Anzahl von Solistenabenden werden wir im nächsten Heft der „Musik" eingehen.

Hermann Killer.

Bochum: Wenn heute die Pflege zeitgenössischer Musik als wichtige kulturpolitische Forderung in den Konzerten allgemein ihrer Bedeutung gemäß beachtet wird, so ist das zumeist noch dem Einsatzwillen der Dirigenten zu danken. Im Solistenwesen hat sich dieser Gedanke bisher noch nicht so weit durchgesetzt; hier steht nach wie vor noch die Deutung der großen klassischen und romantischen Überlieferungswerke an erster Stelle. Gerade aber der namhafte Konzertsolist kann mit dem Gewicht seines anerkannten Namens für das noch nicht anerkannte Werk eines jungen, aufstrebenden Komponisten ein bedeutungsvoller Förderer sein. Das Bochumer Konzertjahr brachte zwei schöne Beispiele solchen verdienstvollen Solisteneinsatzes für junges Musikschaffen. Von Adrian Aeschbacher hörte man eine interessante „Musik für Klavier und Orchester" von Gerhard Maasz mit glänzendem pianistischen Können zur Erstaufführung. In einem anderen Konzert spielte der Bochumer Konzertmeister Erwin Häusler die Geigenmusik Werner Egks mit Können und Eleganz; die Zaubergeige Egks ist in diesem Stück zur Virtuosengeige, der jedoch im Grunde die gleichen Klänge entlockt werden. Auch Leopold Reichwein, der bewährte Leiter der Bochumer Konzerte, gab dem Jahresprogramm schönen Ausgleich zwischen Tradition und Gegenwart. Als Neuheiten brachte er mit dem durch treffliche Spielkultur sich auszeichnenden Bochumer Orchester u. a. eine fesselnde Partita in barockisierender Haltung von Heinrich Spitta, eine „Eichendorff"-Suite des Wieners Friedrich Reidinger, eine gefällige Folge musikalisch hübscher Stimmungsbilder nach dem „Taugenichts" und eine von dramatisch-poetischen Ideen ausgehende h-moll-Sinfonie des Hageners Carl Seidemann. Der städtische Musikverein brachte unter Reichwein eine eindrucksreiche, klar disponierte Wiedergabe der Beethovenschen C-dur-Messe und daneben ein ebenfalls selten aufgeführtes Brahms-Werk: die in die frühromantische Welt zurückblickenden Frauenchöre des Opus 17.

Wolfgang Steinecke.

Essen: Das zu Ende gegangene Konzertjahr war das erste, für das der neue Musikdirektor Albert Bittner auch in der Programmgestaltung voll verantwortlich war. Um den Kern der klassisch-romantischen Musik herum, die Bittner als gradliniger, sein Orchester mitreißender Musikant ebenso unmittelbar wie unproblematisch darzustellen weiß, gruppierte sich vorklassische Musik, die besonders in den abwechslungsreich gestalteten Kammerkonzerten, aber auch in den Hauptkonzerten zu Worte kam (Purcells „Streichersuite" und eine vom Essener Musikverein getragene, ausgezeichnete Aufführung von Händels „Acis und Galatea" ist hier zu nennen), und des weiteren, nicht mehr so stark berücksichtigt wie in den Vorjahren, die neue Musik, die hier durch Werke von Trapp, Degen (Geusenliedvariationen), Pepping (Senfl-Variationen) und Wolf-Ferrari (Oboen-Concertino) vertreten war. Als Uraufführung erklang ein Orgelkonzert des jungen Paderborner Komponisten Hans Humpert, dessen Orgelpart Ernst Kaller durch farbige Registrierung fesselnd ausgestaltete und musikalisch trefflich betreute. Humperts Konzert wertet die Orgel als konzertantes Instrument, das zum Orchester in dem durch das alte Konzert gegebenen Verhältnis von Solo und Tutti steht. Im ganzen bietet das Werk eine geschickte Lösung der inhaltlich-stilistischen und technisch-klanglichen Probleme der Orgelkonzertform; musikalisch fesselt es am stärksten in dem Schlußsatz, dessen lebhaft bewegtes konzertantes Wechselspiel eine lebendige Erneuerung des Concerto-grosso-Stils bringt.

Wolfgang Steinecke.

Gelsenkirchen: Obwohl das eigenstädtische Konzertleben Gelsenkirchens noch jung ist (das städt. Orchester wurde erst vor wenigen Jahren gegründet), gewinnt es zusehends an eigenem, klar ausgeprägtem Profil. Das ist in erster Linie dem städt. Musikdirektor Dr. Hero Folkerts zu danken, der hier vergleichsweise auf „Neuland" eine zielklare, planvolle Aufbauarbeit leistet. In

richtiger Einschätzung der Möglichkeiten werden Leistungsvermögen und Kulturanspruch der Bevölkerung auf eine kulturpolitisch klare Linie ausgerichtet. Das Orchester wächst dank sorgfältigster Vorarbeit in größere Aufgaben hinein; frische Musikalität und wachsende Spielkultur zeichnen die Konzerte aus. Folkerts zieht dabei besonders rege den Chor des städtischen Musikvereins heran, wie man es gerade unter den hier gegebenen Verhältnissen als besonders förderlich bezeichnen muß. In welch künstlerisch gediegener Art diese Faktoren bereits zusammenwirken, bewiesen die Aufführungen von Schuberts „Stabat mater" und Bruckners „Tedeum". Dem reizvoll gestalteten Idyll des Schubert-Werkes stellte Folkerts eindrucksvoll das Tedeum als wuchtigen, schwungvollen Hymnus gegenüber. Als Probe zeitgenössischer Musik, die in Gelsenkirchen nach Gebühr berücksichtigt wird, hörte man an diesem Abend, von Ernst Klein interpretiert, Kaminskis Orgeltoccata über „Wie schön leuchtet der Morgenstern".

Wolfgang Steinecke.

Göttingen: Die Stadt Göttingen hat sich mit der Konzertdirektion Kronbauer, die ihre „Meisterkonzerte" seit Jahrzehnten mit international anerkannten Künstlern bestritt, zu gemeinsamer Durchführung der städtischen Konzerte verbunden und die musikalische Gesamtleitung dem neuen städtischen Musikdirektor Carl Matthieu Lange übertragen. Aus der Beschränkung der Gesamtzahl der Konzerte ergab sich eine gründlichere Vorbereitung und eine größere Aufnahmebereitschaft des Publikums. Lange konnte gleich am ersten Abend mit Haydn und Schumann seine großen Fähigkeiten als Konzertdirigent beweisen. Beethoven und Brahms und eine außerordentlich sorgfältige Aufführung der „Schöpfung", für die er den ihm zur Verfügung stehenden Händel-Chor zu einer erstaunlichen Sicherheit und Sauberkeit, zu Kultur in Sprache und Klang emporgeführt hatte, vertieften das Bild eines echten Musikers, eines begabten und gestaltungskräftigen Dirigenten, der einen ausgeprägten Sinn für alles Rhythmische und vor allem ein feines Klangempfinden hat. Die vorbildliche Aufführung von Figaros Hochzeit vermag das am sichersten zu bestätigen. Die Stadt konnte Lange für drei weitere Jahre verpflichten. Damit ist eine gewisse Stabilität gegeben. Nötig bleibt nur, daß die Stadt diesem für zeitgenössische Musik besonders begabten Dirigenten und Pianisten die Mittel gibt, in Konzert und Kammermusik der Gegenwart breiteren Raum zu gewähren. — Das Akademische Orchester weihte sein klanghelles Merzdorf-Cembalo mit Barockkonzerten ein, Meta Gerstenberg-Rumohr spielte mit feinem Stilempfinden das selten gehörte E-dur-Konzert von Bach, Georg Brandt das Italienische und fünfte Brandenburgische, feuerte seine begeisterte Musikerschar vom Instrument aus an. Das Streichquartett des Städtischen Orchesters spielte klassische Musik, Konzertmeister Heinz Rolwes setzte sich mit den klanglichen und technischen Problemen von Bachs g-moll-Solosonate auseinander. Meinhart Becker und Hellmuth Schoell spielten auf zwei Klavieren Brahms' Antonivariationen, musikalisch und technisch fein ausgeglichen und eingespielt. Dr. Hans Zeltner sang, von Meta Gerstenberg-Rumohr begleitet, die großen Gesänge von Schubert, erwies an einem Hausmusikabend mit einer Solokantate von Buxtehude und den „Gesängen vom Tage" von Karl Marx die Weite seiner Gestaltungskraft und seiner stimmlichen Mittel. Stadtorganist Doormann gab mit der Kantorei und einem Kammerorchester Bachs Johannespassion in wundervoller Klarheit und schöner Durchsichtigkeit, bei der ihm die Solisten M. M. Rahmstorf, Hedwig Kühnhold und vor allem H. Franke und Paul Gümmer bestens unterstützten.

Gustav Adolf Trumpff.

Karlsruhe: Generalintendant Dr. Thur Himmighoffen öffnete in großzügiger Gastfreundschaft dem jungen zeitgenössischen Schaffen der Jugoslawen die Tore des Badischen Staatstheaters. Zunächst bereitete er diese „Jugoslawische Woche" (4 Opernabende, Ballett-, Schauspiel-Uraufführung, Sinfoniekonzert, Kammermusikabend) durch die Erstaufführung des erfolgreichen Balletts „Der Teufel im Dorf" von Fran Lhotka sowie durch die Uraufführung der köstlichen Oper „Ero, der Schelm" von Jakov Gotovac vor, die nun in ausgefeilter Wiedergabe den Kernstock dieser Woche bilden. Gotovac ist ja auch in Deutschland seit seinen Konzerttourneen mit dem Akademischen Gesangverein in Zagreb, wo er als Opernkapellmeister am Nationaltheater wirkt, kein Unbekannter mehr. Nun übernahm der Komponist selbst die Leitung und bestätigte die Durchschlagskraft dieser urwüchsigen Volksoper.
Der Kammermusikabend im Residenzschloß, dessen akustisch guter Festsaal in stimmungsvollem Kerzenlicht erstmals nach langer Zeit erstrahlte, brachte den Liedern von Jakov Gotovac, von Fritz Harlan gesungen zur Begleitung Karl Köhlers, stürmische Erfolge. Ihnen liegen originelle Verse jugoslawischen Volkswitzes, lebensbejahender Freude oder ergreifender Liebespein zugrunde, die Gotovac kraftvoll vertonte. Für die Streichquartette von

Josip Slavensky, der im gleichen Jahre 1896 wie Gotovac geboren ist, und Krsto Odak setzte sich das Voigt-Quartett unter seinem sicheren Leiter, Konzertmeister Ottomar Voigt von der Badischen Staatskapelle, ein. Die drei Sätze des „lyrischen" op. 11 von Slavensky münden in ein eigenartiges Fugato aus. Das op. 7 von Odak, der als Kompositionsprofessor in Zagreb wirkt, bringt nach einem rhapsodisch Volksweisen umspielenden Einleitungssatz eine Dumka und einen schwungvoll-wild abschließenden Tanzsatz con sensibilita in Rondoform.

Außer diesen herzlichst aufgenommenen Proben jungen jugoslawischen Opern- und Kammermusikschaffens wurde auch die Sinfonik in die Vortragsfolge dieser „Jugoslawischen Woche" aufgenommen. Sie wurde GMD. Joseph Keilberth anvertraut, der mit seiner Badischen Staatskapelle Werke von Kresimir Baranovic, Jacov Gotovac, Stevan Hristic, Anton Lajovic, Fran Lhotka, der sich so vorteilhaft durch sein Ballett „Der Teufel im Dorf" einführte, L. M. Skerjanc und Josip Slavensky vorbereitete.

Friedrich Baser.

Landau (Pfalz): Im winterlichen Musikleben der saarpfälzischen Grenzstadt, das jetzt ausschließlich von der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" (Kulturgemeinde) und ihren Besucherringen getragen wird, bildete das musikalische Theater zahlenmäßig und auch inhaltlich die größte und geschlossenste Gruppe. Die Oper bevorzugte das Erfolgreiche und Bewährte mit „Lohengrin", „Carmen", „Tosca", „Evangelimann", Undine" und „Martha". Die Operette brachte eine (teilweise in opernhafte Bezirke übergreifende) Neuheit „Der Stern vom Ayaschi" von Eugen Rex und Gottfried Madjera. Alle Aufführungen waren hochstehende Gastspiele des Badischen Staatstheaters Karlsruhe und der Pfalzoper Kaiserslautern. Die notwendige Vergrößerung des Bühnenraums wird künftig eine bedeutsame Erweiterung des Spielplans ermöglichen und neben einem stärkeren Einsatz für Richard Wagners Werke auch eine umfassendere Pflege des neueren Opernschaffens gewährleisten.

Die sinfonischen Konzerte des Landesorchesters unter GMD. Prof. Ernst Boehe eröffneten die Saarpfälzische Gaukulturwoche und beschlossen die große Kreisveranstaltung „Tage der Gemeinschaft" unter anderem mit neuen Werken von W. Rein, C. Bresgen, H. Spitta, W. Fortner und K. Schäfer unter erstmaliger und vorbildlicher Mitwirkung eines großen Formations-Chores. Ein Abend, dem auch Marg. Teschemachers große Kunst das Gepräge gab, war den „Meistern des Abendlandes" gewidmet. An sinfonischen Hauptwerken erlebte man u. a. die beiden „Fünften" von Beethoven und Bruckner sowie Tschaikowskys „Vierte". Altklassische Chormusik von Gastoldi bis Haßler und ähnliches instrumentales Musizieren (Buxtehude, Händel) waren in einem Kammerkonzert wirkungsvoll zusammengefügt. Ein Liederabend von Hans Kohl war auf Schubert, Strauß und Graener gebaut und mit romantischer Klavierkunst (Schubert und Chopin) vertieft und bereichert. Eine kirchliche Buxtehude-Feier und ein Gastkonzert der „Don-Kosaken" seien als außerplanmäßige Veranstaltungen noch genannt. — Glanzvoller Abschluß war eine ausgezeichnete Wiedergabe des Chorwerkes „Das neue Leben" von E. Wolf-Ferrari (im Rahmen des deutsch-italienischen Kulturaustausches der Westmark), vom verstärkten „Musikverein" (unter MD. Philipp Mohlers Leitung) und dem Landesorchester in vorbildlicher Hingabe gemeistert. — Die Musikschule für Jugend und Volk, nun im zweiten Jahr ihres Bestehens (Leitung MD. Hans Knörlein), bot weiterhin sehr beachtliche Ergebnisse ihres Einsatzes für ein neues Gemeinschaftsmusizieren, u. a. einen wegweisenden Versuch „Wehrmacht und Hitler-Jugend singen und musizieren", bei dem alte und neue Blasmusik mit Soldaten- und Jugendchören eine lebensvolle Einheit bildeten. Hier ist auch eines neuen Einsatzes des Blasorchesters des 104. Inf.-Reg. (Stabsmusikmeister L. Gaul) zu gedenken, das in einem Sonderkonzert u. a. Max Regers anspruchsvolle „Vaterländische Ouvertüre" bot und auch in Feierstunden mannigfacher Art für eine neue Musikkultur und zeitgenössische Bläserkunst erfolgreich tätig war.

Alexander Franck.

Ludwigshafen: Im Musikleben Ludwigshafens ragte vor allem das Festkonzert in der Festwoche zur Eingemeindung mehrerer bedeutsamer Vorortgemeinden (Oppau, Oggersheim und Rheingönheim) hervor. Drei prominente Solisten waren für diese repräsentative Veranstaltung verpflichtet: Walter Ludwig, Karl Schmitt-Walter und

Prof. Elly Ney. GMD. Ernst Boehe dirigierte neben der „Freischütz"- und „Rienzi"-Ouvertüre aus seiner umfangreichen Tondichtung, dem sinfonischen Zyklus „Odysseus", einen der vier Teile, die „Klage der Nausikaa", ein Werk von hohem Ernst und reifer musikalischer Gestaltungskraft, für das sich das Saarpfalzorchester liebevoll einsetzte.

In der Konzertreihe der Ludwigshafener Kulturgemeinde in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" kam unter Leitung des Komponisten die Sinfonie in einem Satz op. 17 von Hermann Henrich zur Aufführung, ein einfallsreiches, gekonntes Werk, das einen interessanten Versuch zur gleichzeitigen Straffung und Erweiterung der sinfonischen Form darstellt. Die vier Sätze der klassischen Sinfonie werden verkürzt und einheitlich zusammengefaßt. Als Ausklang gab es einen Beethoven-Abend mit dem Frankfurter Pianisten Alfred Hoehn.

Carl Josef Brinkmann.

Mannheim: Die Kulturgemeinde in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" hatte für die diesjährige Reihe ihrer Sinfoniekonzerte neben dem Mannheimer GMD. Karl Elmendorff und dem Leiter des Saarpfalzorchesters, Prof. Ernst Boehe, einige weitere Dirigenten aus dem Reich als Gäste gewonnen. Prof. Hermann Abendroth brachte mit dem Nationaltheaterorchester ein Konzert aus Werken Webers, Mozarts, Schuberts und Beethovens. Der Stuttgarter GMD. Herbert Albert dirigierte am vierten Abend Dvoraks 5. Sinfonie (Aus der neuen Welt) und die köstliche Humoreske „Gestern abend war Vetter Michel da" von Georg Schumann. Ein Konzert des Saarpfalzorchesters brachte neben den Variationen und Fuge für Orchester über ein Thema von Mozart von Max Reger auch die Tragische Ouvertüre des Dirigenten Ernst Boehe. Man darf das breit angelegte Werk als sinfonische Dichtung bezeichnen, es ist aus feinem Klangempfinden und gesichertem Können gestaltet. Als stärkstes Werk Boehes kann es auch als eins der stärksten und ehrlichsten Werke der ganzen Richtung der Programmusik gelten. Als Solisten hatte man für dieses Konzert Kzm. Siegfried Borries gewonnen.

In ihrer Kammerkonzertreihe brachte die Kulturgemeinde nach dem Wendling- und Peter-Quartett das Schulze-Prisca-Quartett, das neben Mozart und Dvorak ein bemerkenswertes Werk von Helmuth Pattenhausen, der der Aufführung beiwohnte. Es waren Variationen, Choral und Fuge über zwei Themen in C-dur und f-moll, die mit sicherer Beherrschung des Quartettsatzes geschrieben sind und bei klassisch vornehmer Haltung zahllose Wirkungen aus den ergiebigen Themen gewinnt. Werk und Komponist verdienen durchaus Beachtung. Das Fehse-Quartett spielte Graeners Streichquartett op. 80, das in seiner Ausdeutung einen schönen Erfolg hatte. Das Kergl-Quartett setzte seine Reihe von drei Konzerten mit einem Abend slawischer Kammermusik und einem Schubert-Abend fort.

Die Musikalische Akademie des Nationaltheaterorchesters hatte ihr fünftes Konzert vor allem dem an der Mannheimer Hochschule für Musik und Theater als Kompositionslehrer wirkenden Wilhelm Petersen gewidmet, dessen 3. Sinfonie in cis-moll von Elmendorff in ihrer ganzen Monumentalität und epischen Breite mit höchster Einsatzbereitschaft ausgedeutet wurde. Man spürte, daß hier ein wahrhaft großer Könner Musik erlebte und in ungehemmtem Fluß der großzügig erweiterten Form der Sinfonie zur künstlerischen Geschlossenheit einfügte. Ein weiteres Konzert hatte Walter Gieseking als Solisten. Hier kam auch anläßlich seines Todes Maurice Ravel zu Wort. Zu einem besonderen Ereignis wurde das siebente Akademiekonzert, das der römische Dirigent Bernardino Molinari als Gast leitete. Die Vortragsfolge wies neben dem von Molinari selbst bearbeiteten Satz „Der Herbst" aus Vivaldis „Jahreszeiten" und Respighis „Pini di Roma" Werke von Strauß und Haydn („Don Juan" und Sinfonie Nr. 13, G-dur, Nr. 88 der Gesamtfolge) auf. Bewunderung verdienten sowohl der Dirigent, der dem fremden Orchester in wenigen Proben seine Auffassung zu eigen machte, und das Orchester, das sich mit erstaunlicher Sicherheit den Intentionen des Dirigenten anzupassen verstand. Das letzte Akademiekonzert dieses Konzertwinters brachte als Solisten den italienischen Geiger Zino Francescatti mit Paganinis Konzert Nr. 1, D-dur. Elmendorff dirigierte Max Trapps virtuoses Konzert für Orchester und Beethovens Siebente.

Carl Josef Brinkmann.

Mülheim a. d. Ruhr: Mit dem letzten Konzert dieser Saison, das Pfitzners Eichendorff-Kantate „Von deutscher Seele" in einer von Hermann Meißner klar und einfühlsam gestalteten Wiedergabe brachte, verabschiedete sich das Duisburger Orchester von der Mülheimer Stadthalle. An die Stelle des Duisburger Orchesters, das die Mülheimer Verpflichtungen wegen der wachsenden Aufgaben im Rahmen des eigenstädtischen Musiklebens nicht mehr erfüllen kann, tritt künftig das Bochumer städt. Orchester. Die Mülheimer städt. Chorvereinigung hatte sich neben der chorisch trefflich gelungenen Wiedergabe des

Pfitzner-Werkes noch der „Schöpfung" Haydns gewidmet. Als Neuheiten hatte der Konzertwinter, der im allgemeinen auf eine künstlerisch gediegene Vermittlung des Traditionsguts ausgerichtet war, Jarnachs „Musik mit Mozart", Stephans Geigenmusik (gespielt von dem jungen Duisburger Geiger Hans Kruschek) und Max Trapps Kammerorchester-Divertimento gebracht. Die Kammermusikpflege steht hinter den gehaltvoll ausgestalteten Hauptkonzerten noch zurück; eine gewisse Ergänzung bringen hier allerdings die vom städt. Museum veranstalteten reizvollen musikalischen Feierstunden.

Wolfgang Steinecke.

Oberhausen: In die Leitung des letzten Konzertwinters teilten sich der um die Oberhausener Konzerte sehr verdiente Werner Trenkner und Heinz Anraths, der vornehmlich den chorischen Teil übernommen hatte. Mit dem „Weihnachtsoratorium" hatte Anraths allerdings ein für die Oberhausener Möglichkeiten etwas zu anspruchsvolles Werk gewählt; einheitlichere Eindrücke vermittelten einige Konzerte mit kleineren Chorwerken, in denen der städt. Musikverein seine künstlerische Regsamkeit bewähren konnte. In den Orchesterkonzerten gelangte unter Trenkners sorgfältig vorbereitender, disziplinierter Leitung eine Orchestertoccata von Kurt Rasch zur Uraufführung, ein impulsiv musiziertes, besonders durch sein orchestrales Klangbild fesselndes Werk. Trenkner zu danken war auch der Einsatz für die zweite Sinfonie des allgemein wenig beachteten Richard Wetz, dessen Schaffen durch ihn, der selbst Wetz-Schüler ist, stets eine besonders liebevolle Pflege erfahren hat.

Wolfgang Steinecke.

* Zeitgeschichte *

Tageschronik

Im Festsaal des Berliner Rathauses wurden durch Oberbürgermeister und Stadtpräsident Dr. Lippert die im Zeichen Max Regers stehenden Berliner Kunstwochen 1938 feierlich eröffnet. Bei dieser Gelegenheit wurde der Musikpreis der Reichshauptstadt verliehen, der in diesem Jahr folgenden Künstlern zuerkannt wurde: der Sängerin Tilla Briem, dem Sänger Heinz Marten, dem Pianisten Siegfried Schultze, dem Geiger Helmut Zernick und dem Peter-Quartett, Essen.

Vom 29. Oktober bis 3. November wird in Mannheim ein Bruckner-Fest großen Stils stattfinden. Dirigenten sind u. a. Siegmund von Hausegger, Karl Elmendorff und Ernst Cremer. Im Rahmen des Festes werden auch Werke von Friedrich Klose, einem der wenigen noch lebenden Bruckner-Schüler, aufgeführt. Das Fest wird zum zehnjährigen Jubiläum des badischen Bruckner-Bundes vorbereitet.

Der Musikverein der Stadt Bielefeld führte unter dem Protektorat von Reichsstatthalter Dr. Meyer und der Kaiserlich-königl. italienischen Botschaft eine Monteverdi-Feier durch, in deren Mittelpunkt eine konzertmäßige Aufführung von Monteverdis Oper „Orpheus" stand. Prof. Dr. Werner Korte (Münster) hielt einen einleitenden Vortrag über den italienischen Meister.

Der „Mozart-Chor" in Schweinfurt veranstaltete unter Leopold Katzenberger einen erfolgreichen Konzertabend, an dem ausschließlich Werke des fränkischen Komponisten Max Gebhard, des Direktors des städt. Konservatoriums der Musik der Stadt der Reichsparteitage Nürnberg, zu Gehör gebracht wurden. Dabei wurde u. a. uraufgeführt op. 42, eine Variationensuite über ein heiteres Thema von Joh. Seb. Bach.

In den Tagen vom 10. bis 12. Juni findet in Donaueschingen das erste Oberrheinische Musikfest statt, bei dem Werke zeitgenössischer Komponisten aus Baden, der Schweiz und dem Elsaß zur Aufführung kommen. U. a.

werden folgende Uraufführungen stattfinden: Arthur Kusterer: Vierte Suite für Orchester, Josef Schelb: Konzert für zwei Violinen und Streichorchester, Wilhelm Maler: Pastorale Fuge und Finale für Kammerorchester, Helmut Degen: Serenade für Streichorchester, Fritz Adam: Sinfonie Nr. 2.

Das Belgische Klavierquartett hat einen internationalen Wettbewerb ausgeschrieben für ein Quartett für Klavier, Geige, Bratsche und Cello mit einer Aufführungsdauer von 20 bis 30 Minuten. Der Wettbewerb untersteht der Direktion der „Musikstiftung Königin Elisabeth". Die Manuskripte sollen bis zum 1. Oktober 1938 eingeschrieben unter Kennwort an M. l'huissier de Lobel, 14, rue Van Moer, Bruxelles (Belgien), eingesandt werden. Es gelangen zwei Preise in Höhe von 8000 und 3000 belgischen Franken zur Verteilung. Der Wettbewerb erfolgt anläßlich des zehnjährigen Bestehens des Belgischen Klavierquartetts.

Bad Orb, das im Rahmen der festlichen Veranstaltungen zur Hundertjahrfeier des Bades 1937 einen Musikwettbewerb durchführte, hat diese Einrichtung auf das Jahr 1938 übernommen. Der vorjährigen Einreichung von 143 Stücken steht in diesem Jahre eine Teilnahme von 324 Stücken bzw. Komponisten gegenüber. Jeder Komponist darf sich nur mit einem noch nicht aufgeführten Werk beteiligen. Professor Dr. h. c. Paul Graener hat sich wieder zur Übernahme der Schirmherrschaft bereit erklärt. Die Durchführung des Wettbewerbes liegt in den Händen des Kapellmeisters C. Flick-Steger.

In Lübeck ist das bisherige Staatskonservatorium zur „Landesmusikschule Schleswig-Holstein" umgewandelt worden. Gleichzeitig wurde in einem großzügig erneuerten Haus der altlübeckischen Mengstraße ein Unterrichtsgebäude geschaffen, das dem Wachstum des Institutes Rechnung trägt.

E. N. v. Reznicek sucht eine Partitur!

Im Jahre 1933 komponierte ich eine Ouvertüre „Befreites Deutschland". Die Partitur und Orchesterstimmen kann ich in meiner Wohnung nicht mehr finden und vermute, daß ich dieses Material damals an irgendein Orchester oder einem Dirigenten, vielleicht durch Vermittlung des damaligen Dirigenten des Deutschlandsenders, Lindner, geschickt habe. Die betreffenden Orchestervorstände oder Dirigenten, die in Betracht kommen könnten, möchte ich herzlichst bitten, in ihrer Bibliothek nachzusehen und mir eventuell das genannte Material auf meine Kosten zurückzuschicken.

Die zweite Freiburger Orgeltagung, bei der die Kleinorgel und die weltliche Orgel im Mittelpunkt stehen werden, muß aus örtlichen Gründen vorverlegt werden; sie beginnt am Montag, dem 27. Juni, abends, mit dem Eröffnungsvortrag von Dr. Mahrenholz und endet Donnerstag, den 30. Juni, nachmittags, mit dem zusammenfassenden Bericht von Prof. Dr. Josef Müller-Blattau. Aufruf mit ausführlichem Programm und Auskunft durch das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Freiburg i. Br.

Professor Hans Chemin-Petit hatte als Gastdirigent des Collegium musicum Memel in zwei Konzerten außerordentliche Erfolge.

In diesen Tagen kann das Städtische Orchester Köln das Jubiläum seines 50jährigen Bestehens feiern, das heißt den Tag, an dem es vor fünfzig Jahren in städtische Regie übernommen wurde. Die Geschichte des Orchesters, das unter dem Namen „Gürzenich-Orchester" bekanntgeworden, ist an sich viel älter und läßt sich bis auf die berühmte „Domkapelle" Kölns um 1770 zurückführen. Mit den Gürzenich-Konzerten sind unter anderen die Namen von Robert Schumann, der 1850 seine 3. Sinfonie interpretierte, Klara Schumann, Richard Wagner, der am 24. April 1873 ein Konzert für den Bayreuther Festspielfonds dirigierte, Johannes Brahms, Richard Strauß, Max Reger und Hans Pfitzner verbunden. Das Jubiläum ist am 9. Mai in würdiger Weise mit einer Festaufführung der 9. Sinfonie von Beethoven unter der Leitung von GMD. Erich Papst gefeiert worden.

Zum letzten Hagener Sinfoniekonzert (Bach-Abend) stellte die Bach-Schule Heinz Schüngelers (Hagen-Köln) die Klaviersolisten. Aufsehen erregte der erst 15jährige Günther Faber mit der reifen Wiedergabe des d-moll-Konzertes. Marianne Griesenbeck und Margret Wiethüchter spielten das Konzert für zwei Klaviere in C-dur und gemeinsam mit Margret Bueren und Fritz Emonts das Konzert für vier Klaviere von Bach-Vivaldi.

In München fanden vom 13.—18. Mai zeitgenössische Musiktage statt, veranstaltet durch die Neue Musikalische Arbeitsgemeinschaft. Die Rundfunkspielschar unter Leitung von Helmuth Seidler brachte Werke von Cesar Bresgen, Franz Biebl, Karl Marx und Gerhard Maasz sowie in einem zweiten Abend Werke von Josef Haas, Karl Marx, Hermann Reutter, Paul Graener, Armin Knab, Hermann Simon und Alfred von Beckerath zur Aufführung. Der Münchener Bach-Verein sang unter Leitung von Karl Marx neue Chormusik von Hugo Distler, Fritz Büchtger, Ernst Lothar von Knorr und Ernst Pepping.

In einer Sondersendung der „JPA.", des Kurzwellensenders aus dem Hause Wahnfried in Bayreuth, spielte Conrad Hansen zum Geburtstag Richard Wagners auf dem Steinway-Flügel des Hauses Wahnfried (ein Geschenk von Steinway-Hall, New York, aus dem Jahre 1876) über die amerikanischen Sender N. B. C., New York, Musik von Franz Liszt.

Es gab bisher in der Westschweiz zwei große Sinfonieorchester, und zwar in Genf und Lausanne, von denen jedoch keines groß genug war, um große Aufgaben allein durchzuführen. Auf den Vorschlag von Ernest Ansermet, dem Leiter des „Orchestre romand", soll nunmehr in Genf ein großes Welschland-Orchester gegründet werden, das sich in erster Linie als Rundfunkorchester betätigen und daneben bei den großen musikalischen Veranstaltungen der Westschweiz mitwirken wird. Der Bestand des Orchesters, das einen Kostenaufwand von 120 000 Franken erfordert, wird auf 80 Künstler gesteigert werden.

Die Internationale Bruckner-Gesellschaft plante für das Jahr 1938 in Linz und St. Florian das erste Bruckner-Vierjahrfest, zu dem namhafte Bruckner-Dirigenten ihre Mitwirkung zugesagt hatten. Der neue kommissarische Leiter der Internationalen Bruckner-Gesellschaft in Wien, Dr. Friedrich Werner, regte nunmehr an, dieses Fest zugunsten des ersten großdeutschen Bruckner-Festes, das für das Jahr 1939 im Land Österreich an allen Bruckner-Gedenkstätten geplant ist, fallenzulassen.

In diesen Tagen kann die Mozart-Stiftung auf ihr 100jähriges Bestehen zurückblicken. Sie entstand aus dem ersten deutschen Sängerfest in Frankfurt 1838, dessen Reinertrag von 1200 Gulden ihr Grundstock wurde. Die deutschen Sänger begründeten die Stiftung damals mit dem Ziel der „Förderung musikalischer Talente bei ihrer Ausbildung in der Kompositionslehre durch Verleihung von Stipendien". Schon nach dem Sängerfest konnte die Stiftung durch Sammlungen auf 5700 Gulden erhöht werden. Mit Zuwendungen von Konzerten, Theatern und Sängerbünden wuchs dieser Grundstock rasch auf große Summen an. Seit der Eröffnung der Mozart-Stiftung sind 250 000 Mark für die Förderung musikalischer Talente gegeben worden. Träger der Stiftung ist noch heute der Frankfurter Liederkranz (gegr. 1828). Aus der Stiftung sind zahlreiche bedeutende Musiker und Komponisten hervorgegangen, so Max Bruch, Engelbert Humperdinck, Fr. Niggli und Hermann Zilcher.

Die Arbeitsgemeinschaft Reichsmusikkammer-Musikinstrumentengewerbe ruft alle in der Musikinstrumentenwirtschaft Tätigen zu einer Tagung in Bad Elster auf. Am ersten Abend findet im Anschluß an die Eröffnung ein Konzert statt, bei dem unter Stabführung von Generalintendant Dr. Drewes das Dresdner Philharmonische Orchester spielt und als Solist Prof. Schaufuß-Bonini mitwirkt.

Die Spielzeit der Metropolitan-Oper wurde mit einer Aufführung der „Götterdämmerung" abgeschlossen. Von den 127 Vorstellungen der Saison entfielen 54 auf deutsche Opernwerke. An der Spitze aller zur Aufführung gekommenen Komponisten steht Richard Wagner mit 41 Opernabenden. In den Weihnachtstagen wurde Humperdincks „Hänsel und Gretel" gespielt.

Das Schulungsamt der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung in Berlin legt einen umfassenden Bericht über seine dreijährige Tätigkeit ab. Das Amt veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht bisher 26 Lehrgänge, mehrere Lager, Arbeitsgemeinschaften und Tagungen mit dem Ziel, neue Wege und Aufgaben der deutschen Musikerziehung an die bereits berufstätige Musikerzieherschaft heranzutragen. In den Lehrgängen wurden u. a. behandelt: Grundlagen der Musikerziehung, deutsche Jugendmusik, Musik und Spiel, Stimmbildung, choristisches Singen, zeitgenössische Musik, Brauchtum und Volkslied. An den Veranstaltungen, die in verschiedenen Gauen stattfanden, nahmen zahlreiche Musikerzieher teil. Geplant sind Lehrgänge für chorische Übungen, Instrumentalzusammenspiel, Blockflötenchor und Schattenspiel.

Personalien

Der Bibliotheksrat und Dozent für Musikwissenschaft an der Universität Köln, Dr. Willi Kahl, ist zum nichtbeamteten a. o. Professor ernannt worden. — Ebenso hat der Dozent und Vorsteher des Instituts für Musikalische Technologie an der Technischen Hochschule Breslau, Dr. Hermann Matzke, die Dienstbezeichnung nichtbeamteter a. o. Professor verliehen erhalten.



Die Abteilung Musik der Reichsstudentenführung meldet:

Staatliche Akademische Hochschule für Musik, Berlin:

In einer Amtsleitertagung der Studentenführung wurde als größtes Hindernis zur erfolgreichen Durchführung der Kameradschaftserziehung der Mangel eigener Räume der Studentenbundsgruppe empfunden. Die Hochschulräume, die augenblicklich den Kameradschaften zur Verfügung stehen, erdrücken durch ihre Schulatmosphäre von vornherein jegliches Aufkommen eines gesunden Gemeinschaftsgefühls. Die Wichtigkeit der Heimgestaltung sollte die Verpflichtung nahelegen, hier nach bestem Vermögen baldige Änderung zu schaffen. Durch die Beschränkung eigener finanzieller Mittel ist es den Kameradschaften unmöglich, selbst wirksame Abhilfe zu schaffen.

★

Mit einer Musikwoche vom 6.—14. Mai trat die Hochschule erstmalig in einem so großen Rahmen vor die Öffentlichkeit, um eine Leistungsschau über ihre künstlerische Arbeit abzulegen. Sämtliche Veranstaltungen zeugten von vorbildlicher Arbeit der Hochschulgemeinschaft. Fast sämtliche Mitwirkende, Professoren und Studierende, gehörten der NS.-Studentenkampfhilfe bzw. unserer Studentenbundsgruppe an.

★

In einer Pressebesprechung aus Anlaß dieser Musikwoche sprach nach grundlegenden Ausführungen des Direktors, Prof. Dr. Stein, über das Musikstudium unser stellvertretender Studentenführer, Benzing, über musikstudentische Aufgaben. Mehrere große Tageszeitungen berichteten ausführlich über die zu dieser Gelegenheit erörterten Arbeitsziele: Weckung des Gemeinschaftssinnes und Linderung der wirtschaftlichen Notlage unserer stärksten Begabungen, das dringlichste Problem, wenn es um die Sicherung eines gesunden künstlerischen Nachwuchses geht.

Konservatorium der Hauptstadt Berlin:

Am 14. u. 15. Mai führte der Studentenbund an unserer Anstalt ein Wochenendlager durch. Es war das erstemal, daß alle drei Kameradschaften unseres Konservatoriums sich zu einem Lager zusammenfanden. Die schöne Jugendherberge Neu-Vehlefanz bei Velten in der Mark und das günstige Wetter waren die besten Voraussetzungen für das Gelingen dieser Zusammenkunft. Die strenge Form des Lagerlebens wurde nicht verlassen, Morgenfeier, Singstunde, Aussprachen über den Wert musikstudentischer Arbeit und die Möglichkeiten einer fachlichen Leistungssteigerung, gemeinsamer Ausmarsch lösten einander ab. Besonders erfreute uns die Anwesenheit unseres Altherrenschaftsführers Heinz Lamann, dem Dozenten unserer Anstalt. Am Sonntag sprach in unserem Kreis der Sachbearbeiter für Musikwissenschaft in der RSF., Boetticher, über die neuen Wege einer Betrachtung unserer Musikgeschichte. Den Nachmittag füllte eine Erziehungsstunde aus, in der die Fragen der studentischen Geschichte, der studentischen Ehrenordnung und Selbsterziehung behandelt wurden. Dann wurde an der neuen Arbeitskantate von Heinrich Spitta, die auf dem Berliner Studententag aufgeführt wird, geprobt.

Schlesische Landesmusikschule, Breslau:

Am 12. Mai fand ein feierlicher Semesterantrittsappell statt, zu dem außer unseren Dozenten und den Studenten unserer Kameradschaften auch die Gaustudentenführung und Abordnungen der anderen Breslauer Hoch- und Fachschulen erschienen waren. Zum Abschluß der Feier wurde durch die Studentenbundsgruppe die Kantate für Chor und Orchester „Die Welt gehört den Führenden" von Reinhold Heyden zur Aufführung gebracht. Unsere Studentenbundsgruppe umfaßt gegenwärtig 53 Angehörige, ein großer Teil hiervon ist in das Amt nationalsozialistischer Studentinnen (ANSt.) eingegliedert.

Die Tätigkeit der Studentenbundsgruppe erstreckte sich auf Chorproben für Veranstaltungen der Gaustudentenführung. Ferner lag die musikalische Aus-

gestaltung der Feier anläßlich der Übernahme der Studierenden der Schlesischen Landesmusikschule in die deutsche Studentenschaft in unseren Händen. Die Arbeitsgemeinschaft II besuchte geschlossen die Kunstausstellung „Schlesische Künstler als Erzieher und Wissenschaftler". Der Studentenführer Horst Balfanz sprach zu Ende des vergangenen Semesters über die Grundlinien einer nationalsozialistischen Musikauffassung, er berührte insbesondere die Fragen der Jugenderziehung, der Mannschaftslieder in den Formationen, die Bedeutung der Musiklager, die Aufgaben der Volkssinge- und -spielkreise, des sogenannten offenen Singens und ähnlicher Veranstaltungen in Fabriken, die Notwendigkeit der Kenntnis einzelner Formen unseres Volkslieds, den Wert unserer neuen Kantaten und Feiermusiken, die Bedeutung der Hausmusik in der deutschen Musikgeschichte.

Staatliche Hochschule für Musik, Köln:

Bekanntlich wurde unsere Hochschule zum Reichssieger der Sparte Musik des letzten Reichsberufswettkampfes. Unsere Arbeitsgemeinschaft fuhr aus diesem Anlaß am 23. März nach Hamburg, wo ihr die Siegerehrung durch Reichsorganisationsleiter Dr. Ley und Reichsjugendführer Baldur von Schirach in der dortigen Sonderkundgebung des Studentenbundes widerfuhr. Der Reichsstudentenführer überreichte jedem Mitglied der Mannschaft eine Ehrenurkunde. Unsere Arbeit des Reichsleitungskampfs war der Aufgabe unterstellt: „Eine Werkfeier in den JG.-Farbwerken." Am 18. Mai sprach GMD. Schulz-Dornburg zur Frage „Student und Rundfunk". Mit großem Interesse verfolgten wir seine Darstellungen der technischen Schwierigkeiten, mit denen sich der Künstler im Rundfunk auseinanderzusetzen hat und deren Kenntnis für den jungen Musikstudenten von großer Wichtigkeit ist.

H. Engelbrecht.

Arbeitsrückblick der Kameradschaft „Hans Sachs", Stuttgart:

Planvoller Aufbau studentischer Selbsterziehung

Ein Rückblick auf die Arbeit, die während des Wintersemesters 1937/38 an der Stuttgarter Musikhochschule von der Kameradschaft „Hans Sachs" durchgeführt wurde, zeigt einleuchtend, daß die studentische Kameradschaftserziehung an unserer Hochschule nach Jahren des Suchens und des ersten Aufbaus auf dem als richtig erkannten Weg erfolgreich weitergeschritten ist. Wir dürfen sagen, daß wir dem Ziel der Erziehung zu einer leistungsfähigen und einsatzbereiten Mannschaft um ein gutes Stück nähergerückt sind. Vielleicht hat man gerade unter Musikstudenten, die eben häufig auch abends beansprucht sind, etwas mehr mit Schwierigkeiten zu kämpfen, um z. B. den einen freien Abend, den die politische Schulung wöchentlich verlangt, herauszufinden. Die besonderen Opfer, die das jedem einmal auferlegt, können sich nur zum Vorteil der Kameradschaft auswirken und sorgen nebenbei auch für die Auslese. Man kann wohl auch feststellen, daß jene „Frei"studententypen, denen alles, was nicht gerade mit der speziellen beruflichen Ausbildung zusammenhängt, als durchaus zu umgehende Belastung erscheint, so langsam und begrüßenswert im Aussterben begriffen sind.

Unsere Schulungsarbeit als Kern der Erziehung wurde von unserem Kameradschaftsführer H. Bochroeder nach zwei Gesichtspunkten durchgeführt: kulturpolitische Schulung und allgemein- und aktuellpolitische Schulung. Bei der letzteren stand an erster Stelle die Behandlung der augenblicklichen Kolonialfrage. Eine Reihe von Arbeitsabenden über dieses Thema wurden angesetzt, die Reihe schloß mit einem erschöpfenden Vortrag von Gauredner Müller, den die ANSt. (Arbeitsgemeinschaft nationalsozialistischer Studentinnen) unserer Hochschule gemeinsam mit uns anhörte und der noch zu einer eingehenden Aussprache anregte. Über aktuellpolitische Tagesfragen und -ereignisse arbeitete jeweils ein Kamerad einen politischen Wochenbericht aus, zu dem dann im einzelnen Stellung genommen wurde. Erwähnt soll hier noch werden der aufschlußreiche Bericht eines auslandsdeutschen Kameraden aus Siebenbürgen über Geschichte und heutige Lage des dortigen Deutschtums und musikalischen Brauchtums. Zum größeren Rahmen der kulturpolitischen Schulung gehörten die Referate unseres Kameradschaftsführers über die Geschichte des deutschen Studententums bis zur heutigen Form, an deren Gestaltung wir ja noch mitten in der Arbeit begriffen sind und der als Grundlage die zehn Gesetze des deutschen Studenten und die studentische Ehrenordnung des NSDStB. im letzten Jahr gegeben wurden. Auf diese zehn Gesetze wurden die im Wintersemester neu hinzugekommenen Jungkameraden in einer feierlichen Aufnahmehandlung verpflichtet.

Wir als Musikerkameradschaft mußten uns besonders eingehend mit den uns bewegenden kul-

turpolitischen Fragen beschäftigen, zunächst im Anschluß an einen zusammenfassenden Bericht unseres Kameradschaftsführers über das Reichsmusiklager 1937. Einzelergebnisse können in dieser allgemeinen Übersicht nicht niedergelegt werden, aber vielleicht kann ich hier herausgreifen, daß z. B. das Thema „Gesellschaftstanz" wohl zur temperamentvollsten Aussprache führte, die uns von der Schwierigkeit überzeugt hat, gerade hier zu einem positiven Ergebnis zu kommen. Sehr nahe berührt uns die Frage des Orchestermusikertums; wir sprachen darüber, wie wichtig, aber auch wie schwer es für den Orchestermusiker oft ist, über der gleichmäßigen Anstrengung des Dienstes die innere Einstellung nicht zu verlieren, und wir glauben daran, daß hier die Kameradschaft viel mitgeben kann und wird. Hier liegt es an uns, Verständnis für die Leitgedanken der Kulturpolitik unserer Zeit zu wecken. Zum Thema „Musik und Feiergestaltung" gab uns die Aufgabe der Ausgestaltung der Heldengedenkfeier im November und der Horst-Wessel-Gedächtnisfeier im Februar unter der Leitung unseres Studentenführers R. Schäffer Gelegenheit zum praktischen Einsatz auf diesem Gebiet; das dabei in Anspruch genommene Gauorchester des NSDStB. setzt sich zum größten Teil aus Angehörigen unserer Kameradschaft zusammen. Zusammenarbeit mit KdF.: Wir sind uns hier einer großen Verpflichtung bewußt, einige Kameraden stehen in der Singarbeit der Betriebe, unsere Instrumentalisten und Sänger wurden diesen Winter zu großen derartigen Veranstaltungen herangezogen. Von einer idealen Lösung sind wir jedoch noch um einiges entfernt. Da liegt ein bedeutsames Arbeitsfeld vor uns. Gestaltung des Gemeinschaftslebens: Wenn der Gaustudentenführer unser Winterfest, das wir im Verein mit der ANSt. vorbereiteten, als wirklich vorbildlich bezeichnete, so können wir nicht umhin, dies auch hier zu vermerken. In kleinerem Maßstab dienten Kameradschaftsabende in mehrwöchigen Abständen dazu, Kameradschaft und Altherrenschaft zu ernsten und klärenden Aussprachen wie auch zu fröhlichen Stunden der Gemeinsamkeit zu vereinen. Ein bedeutsames Ereignis war für uns der Übertritt der Altherrenschaft der ehemaligen musikakademischen Verbindung „Partita" an unserer Hochschule in die Studentenkampfhilfe und damit zu unserer Altherrenschaft. Viele Professoren und Dozenten können wir zu unseren Alten Herren zählen, das ist ein wesentlicher Beitrag zu dem guten Verhältnis, das zwischen Dozentenschaft und Studentenschaft im allgemeinen an unserer Hochschule besteht, eine natürliche Voraussetzung zu fruchtbarer Arbeit.

Ein wichtiges Mittel zur Formung einer Mannschaft ist die körperliche Erziehung. Dafür sorgte neben dem von der Studentenschaft für die ersten drei Semester durchgeführten Pflichtsport der Fechtunterricht, die Pflege besten studentischen Brauchtums. Wir halten den Musikstudenten nicht für einen Menschen mit besonderen Rechten, sondern sehen ihn als Träger von besonderen Pflichten und Aufgaben, die einen ganzen Kerl erfordern.

Wir wollen in den nächsten Semestern die Arbeit auf diesem Wege weiterführen. Das vorgesehene achttägige Pfingstlager unserer Kameradschaft wird noch einmal die Ergebnisse unserer Tätigkeit des Wintersemesters zusammenfassen und uns das Nötige für die nächste Wegstrecke mitgeben.

Otto Jörling.

Von uns vermerkt:

Mit Wirkung des Sommersemesters wurde die Schülerschaft des Trappschen Konservatoriums in München einem Beschluß der RSF. zufolge in die Deutsche Studentenschaft eingegliedert und ist nunmehr der Studentenführung der Münchener Akademie für Tonkunst unterstellt. Zugleich aus diesem Anlaß fand am 17. Mai 1938 der erste Gesamtappell aller Studierenden der Münchener Musikhochschule statt, zu der Direktion und Studentenführung gemeinsam geladen hatten. In dieser Kundgebung sprach der Musikreferent der RSF., Rolf Schroth; er behandelte die Erziehungsideale der deutschen Jugend und die Leistungen des Musikstudententums.

 DA. I. 38: 2650. Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 3

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter:

Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34

Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.

Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee

Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

XXX. Jahrgang **Die Musik** Heft 10, Juli 1938

Organ des Amtes für Kunstpflege beim Beauftragten des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP.
Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Musikfeste in der Zukunft

Von Richard Litterscheid, Essen

Das musikliebende deutsche Volk steht in den letzten Jahren unter einer Hochflut von Musikfesten. Alles kulturelle Leben erscheint förmlich in Musik getaucht. Wo irgend nur Mittel und Initiative genug vorhanden sind, wird mit festlichen Veranstaltungen über den normalen Gang der Musikpflege hinausgegriffen. Die Konzertsäle sind dabei voller denn je. Während eine übelwollende Auslandspresse seit 1933 den Niedergang des deutschen Musiklebens prophezeit, empfangen wir immer neue Beweise gesteigerter Musikfreudigkeit. Während draußen unsere Friedensliebe angezweifelt und Deutschland als Kriegshetzer hingestellt wird, hat das deutsche Volk Zeit, Feste über Feste zu feiern — nicht nur Feste der Musik, sondern auch des Theaters, der bildenden Kunst. Wären die Deutschen wirklich so kriegshungrig und angriffslustig, wie ihnen angedichtet wird, so hätten sie ganz gewiß nicht so viel Geld für ihre Kultur. Dann würden die beträchtlichen Zuschußsummen, die die Städte für ihre Festveranstaltungen und der Staat für seine Reichskulturwochen zur Verfügung stellten, einzig und allein in die Rüstungsindustrie fließen. Welcher einigermaßen vernünftig denkende, ehrliche Mensch wollte diese Zeichen mißdeuten?

Zweifelsohne sind die zahllosen Musikfeste der letzten Jahre keine bewußte, geschickte „Tarnung". Sie entspringen fast durchweg dem tief im deutschen Menschen wurzelnden Musikbedürfnis, das nicht einmal durch die vom Rundfunk betriebene Überfütterung mit Musikgut eingedämmt oder herabgemindert werden konnte. Wir Deutschen lieben die Musik und lieben ein Leben mit ihr und in ihr. Wir lieben die Musik als rhythmusspendendes Lied bei der Arbeit, beim Wandern und Marschieren, wir lieben sie zur Entspannung, zur Erholung und zum Tanz, aber wir suchen auch durch sie nicht weniger das seelisch bereichernde Erlebnis. Das war zu allen Zeiten so; nur sprach es sich in immer wechselnden Formen aus. Die durchgreifende Wandlung unserer gesamten Kultur seit der Machtübernahme und die sich steigernde Volkbezogenheit aller kulturellen Arbeit haben an dieser Musikliebe nichts geändert. Sie haben ihr im Gegenteil noch mehr als bisher die Tore geöffnet und damit Bezirke eines Musiklebens erschlossen, dessen neuartige Form sich erst noch herausbilden muß.

Vorerst befinden wir uns deutlich in einer Zeit des Übergangs. Wir zehren auffällig

von den uns überkommenen Gepflogenheiten und Anschauungen bürgerlicher Musikkultur. Vor allem ist der Geist, in dem die meisten Musikfeste heute noch veranstaltet werden, „bürgerlichen" Ursprungs; und erst die Einrichtung von Reichsmusiktagen hat unsere Hoffnung auf endgültige Durchsetzung eines wahrhaft neuen Geistes genährt. Erst wenn Musikfeste ganz und gar *Feste des Volkes* geworden sind, ist unser Ideal neuer Musikkultur erfüllt. Einstweilen aber erleben wir, wie sich die vielartigen Formen lebendiger Musikpflege erst allmählich zu einem organischen Ganzen verschmelzen. Keineswegs sind alle musikalischen Feste in den letzten Jahren Höhepunkte wirklich *volklichen* Musiklebens gewesen. Sie erfüllten meist nur Teilaufgaben. Manche Musikfeste waren gewiß natürliche Höhepunkte örtlicher Musikkultur und vollzogen sich mit der lebhaftesten Anteilnahme der ganzen Bevölkerung. Manche aber waren nur von einer wohlhabenden Bürgerschicht getragene Veranstaltungen aus Konkurrenz, manche dienten nur dem Wettbewerb bekannter oder noch unbekannter Musikstädte untereinander, manche ließen nicht erkennen, ob sie primär der Kunst oder dem Fremdenverkehr gewidmet waren. Da waren gewiß jene Feste sinnvoller, die — national oder international aufgezogen — zwar überwiegend der Fachwelt galten (die Tonkünstlerversammlungen des Allgemeinen deutschen Musikvereins oder die Feste des „Internationalen ständigen Rates"), aber wenigstens den Gedankenaustausch unter den Musikschaffenden selbst förderten. Doch auch hier war die Gefahr verhängnisvoller Abwegigkeiten nicht zu überwinden, vor allem, wenn aus Musik*festen* Musik*märkte* zu werden drohten.

Die natürliche Musikliebe der Deutschen verhinderte es, daß alle jene Feste, die nicht restlos organisch im Musikleben standen, im luftleeren Raum hingen und gar ohne Publikum blieben. Sie hatten allesamt ein lebhaftes Echo. Sie entbehrten nie des Besonderen und Festlichen. Aber gerade sie erhellten uns den *Weg zu einer notwendig neuen Festkultur*. Sie zeigten uns, wie sehr sowieso ein Teil des Musik-Erlebens *immer* festliche Loslösung vom Alltag ist und keiner besonderen festlichen Steigerung bedarf. Wer große Konzerte oder Aufführungen ernster Opern richtig zu besuchen versteht, ist sich bewußt, daß hier nicht Musik empfangen wird, wie man eine Zeitung liest. Er weiß, daß man hier nicht vor die Musik hintritt wie vor ein Schaufenster. Eben deshalb bedarf es immer eines im Leben der Menschen selbst ruhenden Grundes und nicht eines äußeren kulturellen Stichwortes, wenn sich eine Musikveranstaltung festlich über das Normalmaß der Musikpflege hinausheben und auch als wahrhaft festlich empfunden werden soll. Der Wohlstand des bürgerlichen Konzertbesuchers von ehedem und sein privates Kulturbedürfnis können heute nicht mehr wichtigste Triebfeder sein. Das bürgerliche Konzert ist nicht mehr der bedeutsamste, sondern — trotz seiner Wirkungsverbreiterung — nur noch ein Teil der kommenden Musikpflege. Die Ausdrucksformen des unter dem Einfluß der nationalsozialistischen Weltanschauung sich immer mehr vertiefenden Gemeinschaftsgedankens, die Feste volklicher Gemeinschaft erheischen neue musikalische Ausdrucksmittel. Auf sie ist ein Teil der subjektiven Bekenntnismusik des vorigen Jahrhunderts überhaupt nicht anwendbar, ebensowenig wie ein Teil jener sogenannten Gegenwartsmusik, die heute

aus Unvermögen oder aus Angst vor mutigem Vorstoß die Musiksprache des letzten Jahrhunderts nur nachplappert. Völlig neue Musikformen werden entstehen müssen. Ihnen gilt es vordringlich eine festliche Förderung zu schenken, und mögen sie sich noch so sehr im Zeichen des Anfangs befinden. Denn erst ihre Erprobung öffnet dem neuen Schaffen die notwendigen Wege, nicht aber die allen Problemen ausweichenden Feste mit kulturell längst gesicherter „historischer" Musik, die sowieso die landläufigen Sinfoniekonzerte und Opernzyklen überwiegend ausfüllt.
Deshalb ist es an der Zeit, mit Musikfesten im herkömmlichen Sinne sparsamer zu werden und auch bei ihnen den Geist der Wandlung zu verwirklichen. Wo Feste aus dem charakteristischen Musikleben einer Landschaft als seltene, aber um so festlichere Krönungen emporsteigen, mögen sie auch vollzogen werden. Wo sie nur der äußerlichen Repräsentation dienen, mögen sie so weitgehend wie möglich eingeschränkt werden. Wo sie nur der Fachwelt gelten, mögen sie in die ihnen gebührende Abgeschiedenheit und Stille zurücksinken. Wo sie ohne triftigen Grund nur Altbekanntes wiederholen, mögen ihre Inhalte besser dem Jahreslauf des Kulturlebens zwanglos eingeordnet bleiben.
Nur einer Einrichtung wie etwa den alljährlichen Reichsmusiktagen sollte es vorbehalten sein, Musikfest des Volkes und Repräsentation zugleich zu sein. Doch muß auch in diesem Falle immer die Betonung auf dem geistigen Wertinhalt, auf der Tatsache „Musikfest des Volkes" liegen. Deshalb wird jedes zukünftige Musikfest, sofern es nicht einem großen Meister der Vergangenheit gewidmet oder durch einen Anlaß historisch bestimmt ist, mehr denn je neue Musikprobleme und Schaffensproben aufgreifen müssen — nicht als Jahrmärkte der Musik zur Anpreisung neuer Ware, sondern als Ausdrucksformen einer neuen weltanschaulichen und mithin musikalischen Gesinnung. Aber solche Musikfeste sollen nicht durch Häufung der Veranstaltungen und der Werke wirken, sondern durch den lebendigen Zielwillen, der dahinter steht. Sie sollen überhaupt nur eingerichtet werden, wenn gewissermaßen das Leben selbst sie fordert und wenn das rechte Werk für sie da ist. Gerade Musikfeste sind nicht der Ort, erste Begabungsäußerungen junger Komponisten zu erproben; dafür ist der normale Gang der Musikpflege viel geeigneter. Erst wenn gute Werke da sind — und sei auch nur ein einziges da —, ist ein festlicher Anlaß gegeben; und dann auch nur für diese! Es wird heute ungeheuer viel komponiert. Da ist es nur selbstverständlich, daß nicht alle Schöpfungen Meisterwerke sein können und daß nicht für sie alle gleich Musikfeste geschaffen werden müssen!

Aber auch dann kann nicht von Festen im rechten Sinne gesprochen werden, wenn durch übermäßige Programmhäufung die Teilnehmer förmlich mit Musik erschlagen werden. Beschränkung auf einige wenige, aber um so sorgfältiger gewählte und folgerichtig zu Ende gedachte Themen wird Gesetz werden müssen. Überfütterung mit einseitiger Konzertmusik muß vermieden werden, dafür aber wird darauf zu achten sein, wo sich volklicher Gemeinschaftssinn in gültigen musikalischen Gestaltungen manifestiert (so wie in den ernstzunehmenden und ausbaufähigen Beispielen, die die Musikstudenten bei den Reichsmusiktagen lieferten). Je repräsentativer ein Fest sein soll, desto strenger

muß auch nach außen hin die Auslese sein und desto klarer muß sich das innere geistige Programm offenbaren. Repräsentation erfüllt sich nie durch die wahllos eingesetzte Masse, sondern durch die erlesene Qualität. Nur Qualität überzeugt. Und ohne Qualität gibt es überhaupt keine Möglichkeit festlicher Kunst. Im übrigen gilt auch hier das Wort: „Weniger wäre mehr." Dieses für die Musikfeste der Zukunft bedacht und ganz aus dem neu aufkeimenden Kultursinn unseres Volkes verstanden, würde eine noch gesteigerte und dazu aber auch noch organischere Musikkultur bewirken.

Musikfeste nicht nur als Zeichen unverbindlicher, lebhafter Musizierfreudigkeit, sondern als völlig innere Entsprechung und stärkster Ausdruck neuer volklicher Musikgesinnung und Musikkultur — das ist das Endziel.

Alfred Lorenz 70 Jahre alt

Zum 11. Juli 1938

Von Paul Egert, Berlin

Als Schüler des bekannten Münchner Musikgelehrten Prof. Dr. Alfred Lorenz umreißt Dr. Paul Egert nachstehend das Bild eines im Sinne unserer Zeit schöpferischen Wissenschaftlers. Die Schriftleitung.

Arthur Schopenhauer beginnt seine erste philosophische Abhandlung mit dem Hinweis auf zwei methodologische Gesetze, denen Genüge zu leisten beide, „Plato, der göttliche, und der erstaunliche Kant", nachdrücklichst empfahlen: dem Gesetz der Homogeneität und dem der Spezifikation. Das erste Gesetz fordert von uns, in der bunten Fülle der Dinge Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen zu erkennen und in sinnvoller Beziehung aufeinander zu ordnen, es will ein — künstlerisch gesprochen — synthetisches Vorgehen; das andere heischt als Gegenstück dazu ein analysierendes Unterscheiden und Einteilen nach der Ordnung der Begriffspyramide. Beide Grundsätze der Vernunft sollen in gleicher Weise gehandhabt und berücksichtigt werden; nicht aber soll das eine zum Nachteil des anderen vorherrschen.

Mutatis mutandis ist auch die speziell musikalische Forschung beiden Gesetzen unterworfen; nur ist die Beobachtung zu machen, daß überwiegend das eine oder das andere Gesetz zur Aufgabe gestellt ist, ja daß mehr spezifiziert wird als von höherer Warte gesehen zusammengefaßt wird. Alfred Lorenz ist eine dieser ganz seltenen Persönlichkeiten, die mit der Kraft sowohl der detaillierten Analyse als der beziehungsvollen Zusammenfassung begabt sind. Mir scheint, daß in dieser Doppelbegabung Lorenz' ein Hauptmerkmal seiner musikalischen Forschung begründet liegt, die in den hervorstechendsten Ergebnissen eine so unerhörte Neuigkeit boten, daß weite Zweige der Musikwissenschaft sich nur langsam danach ausrichten konnten und sich ausrichten werden. Hierauf auch beruht die Klarheit, die seine Schriften verbreiten, indem auf dem Grunde der Spezialuntersuchung strengster Observanz die in genialer Schau sich einstellenden größeren Züge der Vereinheitlichung klar werden. Damit ist dem Leser

im wahrsten Wortsinne gedient, der mit der Einsicht in die Einzelheit und dem Beweise, daß es so sei, auch zugleich die feste Übersicht erhält, warum es so sei. Auf zwei Hauptgebieten der musikalischen Forschung hat Lorenz bahnbrechend gewirkt, der Musikgeschichte und der Formenlehre. An markanten Beispielen sei das oben Gesagte erhärtet.

Am bekanntesten geworden sind zunächst seine Forschungen über Richard Wagner. Auch im biographischen Betracht verleugnet Lorenz nicht seine exakte Untersuchung des einzelnen und verblüffende Zuordnung nach höheren Gesichtspunkten. In seiner jüngsten großen Wagner-Arbeit (Verlag Bernhard Hahnefeld, Berlin), die in zwei Bänden ausgewählte Schriften und Briefe einleitet und mit biographischen und kritischen Erläuterungen versieht, ist Wagners Leben in zehn Lebenswellen geordnet. Von der vierten Lebenswelle an ist für je sieben Jahre ein Generalbegriff gesehen, der dieser Lebenswelle das Gepräge gibt: 1834—1841 „Der gärende Most", 1841—1848 „Der werdende Dichter", 1848—1855 „Die Revolution in Staat, Kunst, Leben und Seele", 1855—1862 „Das neue Worttondrama", 1862—1869 „Am Abgrund, die Rettung, der König", 1869—1876 „Das Festspielhaus in Bayreuth", 1876—1883 „Die Regenerationslehre". Auch ohne sich zur deïstischen oder teleologischen Geschichtsauffassung zu bekennen, muß der Einsichtige zugeben, daß der unübersehbaren Fülle der Einzelgeschehnisse in Wagners Lebenslauf hier ein übergeordneter Rhythmus nach dem Kausalnexus abgerungen wurde, der dem Leser das wohltuende Gefühl der tieferen Einsicht vermittelt. Welch tiefschürfenden Einzeluntersuchungen Lorenz aber zu dieser generalisierenden Zusammenfassung berechtigen, das beweist die beispielhafte Tabelle „Verzeichnis der Werke, verbunden mit einem Überblick über Richard Wagners Leben" am Schluß und vor allem der verbindende Text dieser einzigartigen Sammlung („Klassiker der Musik in ihren Schriften und Briefen", Bd. 7 und 8).

Mit seiner „Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen" (Verlag Max Hesse, Berlin) hat man Lorenz gründlich mißverstanden, wenn man ihm ein Weiterdenken der Probleme der Generation „mit einem so starken Streben zu mathematischer Vereinfachung, daß ihm hierbei größere Gefolgschaft versagt war", vorwirft. „Natürlich ist es immer viel leichter, Unähnliches aufzuzeigen als Typisches zu erkennen, so daß ich mir bewußt bin, mit dieser Arbeit an manchen Stellen auf sehr heftigen Widerspruch zu stoßen", sagt Lorenz selbst im Vorwort zu dieser „Anregung", von der mit Bestimmtheit anzunehmen ist, daß dies synthetisierende Vorgehen erst heute wachsende Gefolgschaft finden wird. Man muß sein Schüler gewesen sein, um wirklich und auch an strittigen Stellen zu wissen, daß das Herausfühlen des typisch Ähnlichen nicht einem Hang zu mathematischer Vereinfachung entspringt unter Preisgabe der zureichenden Begründung im objektiven Sachverhalt. Wie wertvoll sind bereits die Resultate, die Lorenz aus dem derzeit angehäuften Wissensstoff der Musikgeschichte gezogen hat! Schon die klare Periodisierung der abendländischen Musikgeschichte in fünf Perioden gleicher Zeitdauer, in denen sich Ähnliches oder Entgegengesetztes abspielt, ist ein Verdienst, das sich segensreich an Stelle der älteren mechanischen Dreiteilung nach dem Quantum der Quellen auswirkt. Die Mehrzahl der feinsinnigen Feststellungen ist in-

zwischen durch die nach stilkundlichen und philologischen Betrachtungsweisen gezeitigten Einsichten erhärtet worden; und auch der Teilungsstrich um 1750 wird immer mehr in Fortfall kommen, je mehr man Bach zu Perotinus Magnus in Parallele setzt, die beide als erhabene Krönungen einer polyphonen Zeit in ein homophones Zeitalter hineinragen (bis in die vierte Generation). Eine Apologie kann und soll indessen hier nicht versucht werden, denn trotz mancher unverstandener Einwendungen lebt die musikalische Generationenlehre in manchen jüngeren Köpfen als eine noch zum Siege zu führende Sache mächtig weiter.

Wie das gewaltige Pensum der Musikgeschichte nicht allein durch die Anstrengungen des Fleißes in so graphischer Anschaulichkeit erkannt und gefaßt werden konnte, ebensowenig auch Lorenz' Enträtselung der musikalischen Formenlehre. Nur der Künstler konnte hier das Generelle im besonderen sehen, was dem an den Noten Haftenden verborgen bleibt. Wie selbstverständlich sollte doch dem musizierenden Künstler, der zu gestalten gewöhnt ist, dieser der zünftigen, allerdings abstrakten Formenlehre verborgen gebliebene Satz sein: „Nicht in dem bisher meist betonten motivzerpflückenden Vermögen Beethovens, sondern in der genialen Kraft des Aufbaues zwingender Formen liegt die ewige Wirkung seiner Schöpfungen", oder dieser Lehrsatz: „Das Verstehen der rhythmischen Multiplikation führt notwendig zur Erkenntnis, daß die musikalische Architektur — ‚Form' — nichts anderes ist als eine Rhythmik höheren Grades... Die Darlegung der Form eines Musikstückes ist also die Zurückführung desselben auf seinen immanenten Rhythmus und damit auf das wichtigste Ausdrucksmoment — es ist die Enthüllung seiner Seele." Naturgemäß mußte der Anreger und Virtuose dieser Lehre selbst eine tüchtige Portion jener geistigen Übersichtlichkeit und überragenden Ökonomie-Empfindung besitzen, um überhaupt die großrhythmischen Verläufe zu bemerken, die dem begrenzten Horizont des durchschnittlichen Hörers bestenfalls dunkel und ahnend schimmerten. Beide, die Entdeckung einiger weniger Grundformen und die Erfindung des „Aufrisses" brachten plötzlich Licht in die musikalische Formenkunde, die dem Hörer gerade so zum bewußten (also doppelten) Genuß der kunstvollen musikalischen Verläufe verhilft wie dem interpretierenden Künstler zur richtigen Darlegung der Komposition dient. Wenn Lorenz seine musikalischen Formkenntnisse auch zunächst durch das tiefste Eindringen in das Wesen des Wagnerschen Dramas gewinnen konnte, so fand er damit für die gesamte Tonkunst gültige Grundgesetze, die „relativen Gestaltungsqualitäten" einer Musikübung von den Anfängen bis zur Gegenwart (mit Ausnahme natürlich der das Chaos wollenden Entartungen) sonnenklar zu erkennen. Lorenz hat bewiesen, daß musikalische Formen nicht an bestimmte Längen („achttaktige Periode" usw.) gebunden sind, sondern relativ zu erfassen sind; daß also ein kurzes Motiv, eine Fuge, Sonate, ein ganzes Musikdrama oder ein Lied, eine Invention oder Sinfoniedurchführung oder auch ein Opernfinale durch letzten Endes vier Grundtypen zu begreifen sind, die einfach, potenziert, ineinandergefügt oder bloß nacheinandergestellt zur Wirksamkeit gelangen. Diese vier Grundformen sind: die Strophenform (als schlichte oder variierte Wiederholung), die Bogenform (mit Abarten des erweiterten Bogens = dreiteilige Liedform, des voll-

kommenen Bogens und der Rondoform), die Barform (mit und ohne Reprise) und die Gegenbarform (besonders häufig in der Barockzeit).

Die Geister scheiden sich oft am Buchstaben. Während der eine am Äußerlichen haftet und nur die Oberfläche sieht, begreift der andere die tieferen Zusammenhänge. Auch hierbei hat es nicht an Stimmen gefehlt, die — wie rücksichtlich der Lorenzschen musikgeschichtlichen Übersicht — von „Konstruktion reden. Und doch liegt hier wie dort doch einzig und allein ein Ordnungsprinzip vor, das die spezifizierten Einzelheiten nach dem Gesetz der Homogeneität faßt. Das ist ein Akt der Klärung, der dem in Wissenschaften manchmal anzutreffenden Mystifizieren abhold ist — und also auch umgekehrt! Der um Klarheit und Aufhellung Ringende kann aber niemals hineinkonstruieren, was ihm gefällt, sondern legt verborgene Zusammenhänge frei, die dem Aufnehmenden nützen. In dieser Nutzbarmachung der musikalischen Formenkunde (mit ihren bekannten praktischen Ergebnissen der Aufdeckung des Geheimnisses der Form vor allem bei Richard Wagner, dann bei Mozart, Beethoven, Bruckner, Strauß, Al. Scarlatti usw.) bot Lorenz mit größten positiven Ergebnissen auch neue Aussichten, von denen sich die bisherige „angewandte Formenlehre" nichts träumen ließ.

Fragen wir nun nach der Persönlichkeit dieses Mannes, der zu so einzigartigen Zusammenfassungen gelangen konnte, so stellen wir eine logische Kongruenz in der erbbiologischen Anlage, in der Lebensführung und der Lebensarbeit des Künstlerforschers fest: Enkel des Philosophen Franz Lott (Universitätsprofessor in Wien), Sohn des Historikers und Genealogen Ottokar Lorenz, studiert Alfred Lorenz zuerst Jura, wird früh Vorsitzender des Akademischen Richard-Wagner-Vereins in Berlin, sattelt zur Musik um, studiert bei Spitta und beschreitet die Dirigentenlaufbahn. 1902 ist er Assistent bei den Bayreuther Festspielen, 1903 vertretungsweise Dirigent am Stuttgarter Hoftheater, wird Dirigent des Gothaer Musikvereins, des Koburger Oratorienvereins und der Sinfoniekonzerte der Hofkapelle; 1917 Ernennung zum Generalmusikdirektor; wird mit zwei Ritterkreuzen und zwei Goldmedaillen für Kunst und Wissenschaft geehrt. Von Bolschewisten 1920 z. D. gestellt, nimmt er musikwissenschaftliche Studien bei Sandberger wieder auf, promoviert mit den „Gedanken und Studien zur musikalischen Formgebung in R. Wagners Ring der Nibelungen" und hält die erste Vorlesung am 9. November 1923 an der Münchener Universität. Seit 1924 tritt in Büchern, zahlreichen Abhandlungen, Aufsätzen und Vorträgen (auch außerhalb der Münchener Universität) das in vielen Ehrungen anerkannte praktische Musizieren mit seinem fortwährenden Neufassen, Gestalten, Umgestalten und Erproben transformiert als gedankliches System hervor. Das ist gewiß einmalig, aber ebenso auch im ganzen sinnvoll als gerader Entwicklungsverlauf: Zuerst das Studieren, Probieren, Beobachten im Feuer der Jugend und mit der Energie der frischen Konzeption das alles mustergültig Aus- und Vorführen, danach erst die durch Reife und vollständige gedankliche Durcharbeitung erzielte Frucht der Niederschrift. Es ist nicht immenser Fleiß allein, der Alfred Lorenz diesen unalltäglichen Weg gehen hieß, sondern ein mächtig waltender Genius, der den nunmehr Siebzigjährigen auch heute noch mit imponierender Tatkraft

und Schaffenslust erfüllt, der auch für die Zukunft eine segensreiche Tätigkeit verspricht.

Danken wir dem als Menschen und Lehrer mit Herzensgüte, Humor und Charakter begnadeten Forscher seine bisherigen Leistungen, und wünschen wir ihm und uns ein noch recht lange währendes Wirken seines Geistes in gleicher Kraft und Frische! Hoffentlich wird der 70. Geburtstag Alfred Lorenz' zum Anlaß genommen, sich erneut seiner prächtigen Kompositionen anzunehmen, von denen wir u. a. nennen: die preisgekrönte Oper in einem Aufzuge „Helges Erwachen", Quartett in E-dur, „Bergfahrt", sinfonische Dichtung, Fausts Vision für zwei Männerchöre und großes Orchester, zahlreiche Lieder für eine Singstimme und Klavier.

Vom Werden der Deutschen Harfe

Von Ernst Höpfner, Göttingen

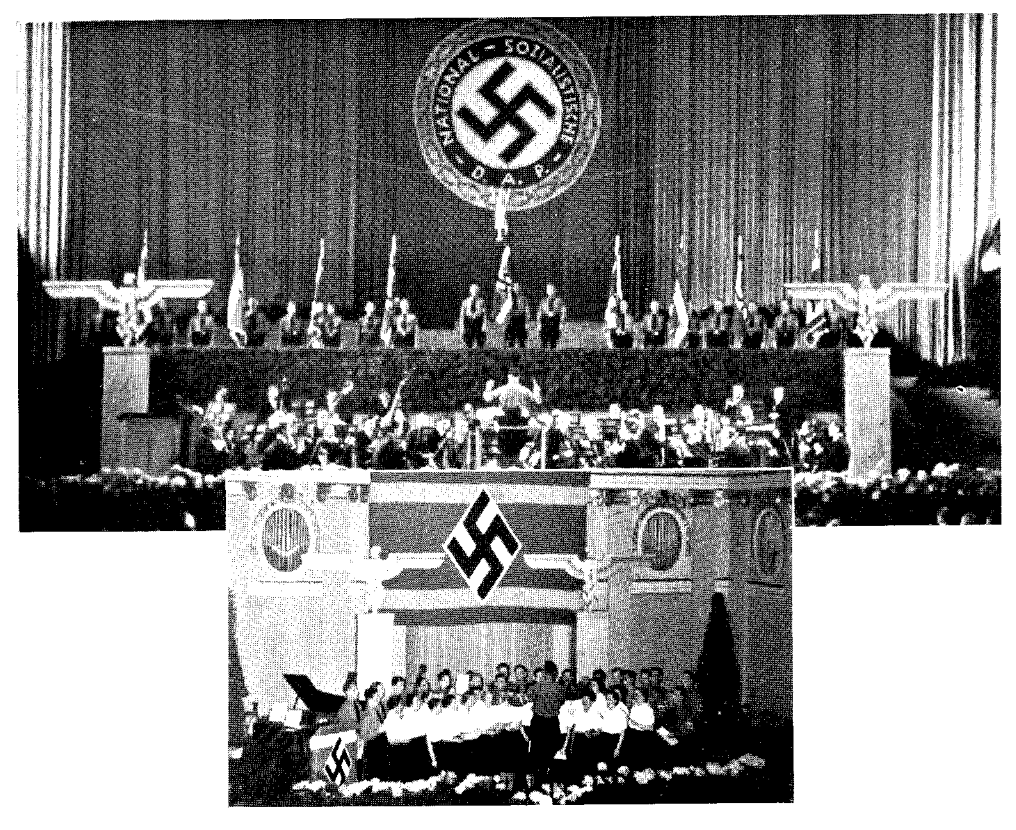
Beliebt zu sein und doch mit wenig Liebe behandelt zu werden —, das ist das merkwürdige Schicksal, das die Harfe in Deutschland durch die Jahrhunderte erfahren hat. Vor allem das 19. Jahrhundert zeichnete sich durch eine besondere Gleichgültigkeit aus: keiner der Meister der Romantik — Spohr bildet auf Grund besonderer Verhältnisse eine einzige Ausnahme — übertrug der Harfe, diesem seinen Charakter nach wahrhaft romantischem Instrument, eine bedeutende Aufgabe, und zu einer Zeit, als in Frankreich, England und Amerika die Harfe ihre technische Vervollkommnung erfuhr, sah man in Deutschland während über 100 Jahre keine Harfe entstehen! Bereits 1820 schrieb Spohr aus London, daß die durch Evard in Paris erfundene Doppelpedalharfe, von der seines Wissens noch keine nach Deutschland gekommen sei, allgemein in England eingeführt ist, aber noch 1846 mußte Richard Wagner an der Dresdener Oper, also an einer der ersten Bühnen Deutschlands, feststellen, daß man hier über nur zwei vollkommen unzulängliche einfache Pedalharfen verfügte, die bekanntlich nur beschränkte Modulationsmöglichkeiten (von Es-dur bis E-dur) bieten, und er ließ seine ganze Beredsamkeit spielen, um endlich den Erwerb einer Doppelpedalharfe durchzudrücken, die er in Paris kennengelernt hatte. Typisch ist auch, daß zur selben Zeit, als an der Pariser Oper anerkannte, weltberühmte Harfenisten ihres Amtes walteten, sich Wagner in Dresden gezwungen sah, mit einem Harfenisten zu arbeiten, der „dieses Instrument keineswegs von Jugend auf erlernt, sondern auf Veranlassung einer ihm dafür angetragenen Anstellung in der Kapelle sich erst flüchtig damit bekannt gemacht hat". Dieser Ausschnitt, der sich beliebig erweitern ließe, mag als Illustration für die darniederliegenden Verhältnisse in Deutschland während der Zeit bis in die siebziger Jahre genügen.

Mit Wagner setzte allerdings ein entschiedener Wandel ein, denn durch die großen Aufgaben, die er der von ihm sehr geschätzten Harfe im Tannhäuser, den Meistersingern und dem Ring übertrug, machte er sie zwangsläufig zu einem festen Bestandteil des

Der Reichsstudentenbund bei den Reichsmusiktagen 1938 in Düsseldorf



Links: Wolfgang Hiltscher, Mitte: Friedrich Zipp, rechts: Rudi Griesbach,
drei junge Komponisten, die in Düsseldorf zu Wort kamen



Oben: Die Kundgebung des Reichsstudentenbundes in der Düsseldorfer Tonhalle
Unten: Die Abendveranstaltung im Ibach-Saal

(Aufnahmen: Archiv der Reichsstudentenführung)



Der Musikgelehrte Generalmusikdirektor Prof. Dr. Alfred Lorenz, München, der am 11. Juli 70 Jahre alt wird (nach einem Ölgemälde von Oskar Michaelis, München)



Bildarchiv „Die Musik"

Der Komponist Heinrich Simbriger, Wien (zu dem Aufsatz S. 682)



Bildarchiv „Die Musik"

Aufnahme vom 9. Nationalen lettischen Sängerfest in Riga, bei dem die Frauen in ihren malerischen Volkstrachten erschienen



Bildarchiv „Die Musik

Prof. Josef Wihtol, der Nestor der Musik Lettlands, der am 26. Juli 75 Jahre alt wird

deutschen Opern- und Sinfonieorchesters. Noch aber mußte man sich Jahrzehnte mit ausländischen Instrumenten begnügen, denn der deutschen Musikinstrumentenindustrie, der ersten der Welt, gelang es lange Zeit nicht, die für den Harfenisten empfindliche Lücke des Harfenbaues zu schließen.

Es bedurfte ganz besonders schwerer Erschütterungen, um hier endlich Wandel zu schaffen, und wie auf so vielen Gebieten war es auch hier der Krieg und die katastrophalen Auswirkungen der Inflation, die den Erwerb ausländischer Instrumente aus finanziellen Gründen ausschlossen, sich auf seine eigenen Kräfte besinnen zu lassen. Die entscheidende Wende brachte das Jahr 1919, in dem aus der Not heraus die Geburtsstunde der deutschen Harfe schlug.

In diesem Jahr war es, daß Josef Löffler, ein erfahrener Instrumentenbauer und langjähriger Harfenreparateur aus sudetendeutschem Gebiet, in seltsamem Kontrast zur blutigen Revolution, die Deutschland durchtobte, sich im Berliner Norden dem stillen und idealen Streben hingab, die erste deutsche Doppelpedalharfe zu konstruieren. In zäher Arbeit baute er nach Überwindung zahlloser Schwierigkeiten, die nicht zuletzt in dem damaligen Mangel an Qualitätsmaterial begründet lagen, schließlich auch sein erstes Instrument, das, wenn es auch noch nicht die Erfüllung brachte, doch immerhin den Beifall von Wilhelm Posse, dem Altmeister der deutschen Harfenisten, fand. Wie so häufig ist auch hier die Duplizität der Fälle im Spiel: fast zur gleichen Zeit regten sich auch in Süddeutschland die Kräfte. Hier war es Joseph Obermayer in München, der nach langjähriger Beschäftigung mit dem Problem des Harfenbaues 1927 sein erstes Modell herausbrachte und damit Bewunderung erregte. Knapp 20 Jahre ist also in Summa der etwas vollkommen Neues darstellende Begriff „Deutsche Harfe" erst alt, ein Begriff, der selbst dem musikinteressierten Publikum im allgemeinen noch unbekannt ist, und dem zahlreiche Harfenisten in vollkommener Verkennung der Tatsachen leider immer noch skeptisch gegenüberstehen, weil sie sich von diesem oder jenen früheren Fehlschlag ihre Meinung stärker haben bestimmen lassen als von den heutigen Resultaten und Erfolgen.

Wer auch nur von Ferne die ganz eigenen Gesetze der Akustik und die Kompliziertheit der Harfenmechanik kennt, ihre Präzisionsarbeit, bei der es auf den Bruchteil eines Millimeters ankommt, wird sich über die Schwierigkeiten im klaren sein, die bei der ersten Konstruktion zu überwinden waren, zumal wenn man bedenkt, daß seit der Erfindung der Doppelpedalharfe, also seit über 100 Jahren, keine Harfen mehr in Deutschland gebaut worden sind, mithin weder eine bauliche Erfahrung noch eine direkte Handwerkertradition vorlag. So auf vollkommenen Neuland sich bewegend, gab es viele Rückschläge und Enttäuschungen zu überwinden, und nur gar zu oft wurden auf Grund unerfüllbarer Wünsche von Harfenisten Wege eingeschlagen, die von vornherein zum Mißerfolg führen mußten. Aber zähe Arbeit, stets bereiter Opfermut und der feste Glaube an den Endsieg ließen unsere Meister alle Schwierigkeiten überwinden und ihre Arbeit mit Erfolg krönen. Dem deutschen Harfenisten ist es ebenso wie der deutschen Instrumentenindustrie heute ein stolzes Bewußtsein, damit nicht nur eine empfindliche Lücke ausgefüllt zu sehen, sondern darüber hinaus auf eine deutsche

Harfe hinweisen zu können, die keine Konkurrenz zu fürchten braucht und durch ihre beispiellose Wertarbeit beginnt sich den Weltmarkt zu erobern.

Mit dieser Entwicklung ist eine Tradition aufgenommen, die in Deutschland zwar über 100 Jahre verschüttet war, aber doch weit in die Vergangenheit zurückreicht, war es doch ein Deutscher, der Tiroler Hochbrucker, der um 1720 die Konstruktion der Pedalharfe in ihren Prinzipien ersann und damit unserem Instrument das Feld der Modulation eröffnete, haben wir doch besonders im 18. Jahrhundert zahlreiche Harfenbauer gehabt wie Johann Volkmann Rabe in Nordhausen, Ritmüller in Göttingen, Binder in Weimar u. a., und ein französisierter Deutscher aus Straßburg, Sebastian Evard, dessen Namen einstmals den guten deutschen Klang Ehrhardt gehabt hat, ist schließlich der Erfinder des Doppelpedalsystems mit Gabelscheibenmechanik, das bis auf unsere Tage in seinen Prinzipien die technische Lösung der Harfenkonstruktion ist.

Heute nun scheint Deutschland wiederum berufen zu sein, den Harfenbau auf eine ganz neue Basis zu stellen, und zwar auf technischem Gebiet ebenso wie hinsichtlich der klanglich akustischen Probleme. Erfreulicherweise gibt es für den Harfenbauer keine Geheimnisse alter Meister, die durch nutzloses Bemühen aufgedeckt werden müßten, überhaupt kennt er keine Klang-Alchemie, sondern als moderner Mensch versucht er rationalistisch mit Rechenschieber und Logarythmentafel dem Geheimnis der Schallwellen auf die Spur zu kommen. Mit dieser wissenschaftlichen Orientierung ist erstmalig ein Weg beschritten, der von den bisherigen entschieden abweicht, denn bis in die jüngste Vergangenheit baute man alle Resonanzteile nach einem hergebrachten Schema, wie es sich im Laufe der Jahrhunderte in der Werkstattpraxis entwickelt hat und nun von Fall zu Fall gedankenlos kopiert wurde. Kraft der nutzbar gemachten Erkenntnisse der Schwingungsforschung haben die deutschen Harfenbauer ganz neue Grundlagen für den Bau des Resonanzkastens geschaffen, und es ist ihnen nicht nur gelungen, Instrumente mit unerhörter Größe des Tones zu konstruieren, sondern auch eine ganz ungewöhnliche und gleichmäßige Schalldauer zu entwickeln. Aber alle Theorie bliebe grau, wenn nicht der Künstler den Wissenschaftler ergänzen würde, denn der Ton der Harfe soll ja nicht nur voluminös sein, sondern auch einen angenehmen Charakter, schönes Timbre und Schmelz haben. Hier nun ist es den deutschen Harfenbauern gelungen, ihren Instrumenten Seele und Leben einzugeben mit dem Resultat berauschender Klangschönheit.

Der deutsche Harfenbauer ist also nicht nur werkgerechter Techniker, sondern darüber hinaus steckt in ihm gleichermaßen ein Künstler wie ein Wissenschaftler. Mit dieser Profilierung ist aber auch sein Herstellungsprinzip klargestellt, das unter den Bedingungen seiner Persönlichkeit keine serienmäßige Fabrikation, wie in Amerika, sondern die von Fall zu Fall einmalige Meisterarbeit erstrebt. Das Aufgreifen der typisch deutschen Handwerker- und Meistertradition ist für den Zweck der Sache, hinsichtlich der Durcharbeitung aller Einzelteile wie des Ganzen, von unschätzbarem Wert, bedeutet aber eine finanzielle Erschwerung der Herstellung, da der Vorteil der Serienfabrikation ebenso wie die Toleranz von 10 Prozent, wie sie bei Fabrikwaren üblich ist, fortfällt. Nichts ist also verkehrter, als zu glauben, bei ausländischen Instrumenten

eine größere Gewähr zu haben als bei deutschen, denn die Tatsachen lehren das gerade Gegenteil.

Wenden wir uns nun dem Werden einer Harfe zu.

Ihre Form ist in ihren edlen Linien dem Auge im allgemeinen so sympathisch und erfreut es in solchem Maße, daß man geneigt ist, sie für einen ausschließlich künstlerischen Entwurf zu halten. Tatsache aber ist, daß sie eine reine Zweckform darstellt, die den Gesetzen der Natur abgelauscht ist und im übrigen aus der menschlichen Hand heraus entwickelt ist, denn sie ist für unser Instrument das Maß aller Dinge. Verfolgen wir von hier aus in der Berliner Werkstatt den Werdegang der Harfe, so stellt sich unserem Auge als erstes das alte griechische Monochord dar, vom Harfenbauer allerdings zu einer Spezialform entwickelt, mit dessen Hilfe zunächst die Grundlage für ein gutes Saitenverhältnis festgelegt wird, das heißt für eine Saite, die sowohl eine hervorragende Schwingungsfähigkeit hat, wie auch hinsichtlich ihrer Spannung, ihrer Steifheit, ideal in der Hand liegt. Von ausschlaggebender Bedeutung ist die Schwingungsformel und ihre Umkehrungen $n = \frac{1}{2 \cdot l} \sqrt{\frac{g \cdot p}{q \cdot s}}$. Ist derart ein besonders gutes Spannungsverhältnis für einen bestimmten Ton festgelegt, so wird mit Hilfe der Formel der geometerischen Reihe die Längen- und Stärkenmensur für alle übrigen Saiten errechnet. Auf diese Weise entwickelt sich von selbst die zunächst dreieckige Umrißform der Harfe, und es bedarf nur geringer Nachhilfe, den schön geschwungenen Hals auf Grund der Korpusschräge in seiner Kontur festzulegen.

Um aber klingen und leben zu können, gebraucht die Saite den Resonanzkasten, der ihre Schwingungen verstärkt hörbar macht, und so muß auf seine Konstruktion ganz besondere Sorgfalt gelegt werden. Auf diesem Gebiet herrschte, wie einleitend bemerkt, bisher die bloße Werkstättentradition, alles war im Grunde dem Spiel des Zufalls überlassen, da man von den Gesetzen der Schallwellen kaum eine Ahnung gehabt hat, geschweige sie nutzbar zu machen verstanden hätte. In Verbindung mit der Wissenschaft haben nun deutsche Harfenbauer ganz neue Erkenntnisse und Grundlagen für den Bau des Resonanzkastens geschaffen. Wenn auch in seinem Prinzip sich gleichgeblieben, sind die Instrumente der Berliner Werkstatt in allen Teilen nach den Gesetzen der Wellgeschwindigkeit vollkommen neu ausgerichtet, wodurch auch die Form sich insofern geändert hat, als die Korpusrückwand von oben nach unten noch einmal eine sanfte Schwellung erfährt, so daß sie die leicht angedeutete Form einer von der Spitze zur Blüte durchschnittenen Birne bekommt. Von ganz wesentlicher Bedeutung ist selbstverständlich die Konstruktion der Resonanzdecke, die aus bestem Holzmaterial aus zwei Teilen querverleimt ist und übrigens ähnlich wie die Geige auch einen Baßbalken besitzt. Alles in allem sind heute auf Grund wissenschaftlicher Erkenntnisse und künstlerischer Einfühlung Konstruktionen entstanden (rein technische Verbesserungen verstehen sich am Rande), die sich in hervorragendem Maße hinsichtlich des Tonvolumens und der Schalldauer bewährt haben, wie auch durch Klangschönheit sich auszeichnen.

Ein technisches Wunderwerk ist schließlich die Mechanik der Harfe, deren Aufgabe es ist, durch ein kompliziertes Zugstangen- und Hebelsystem die Halbtoneinstellung der Saiten

zu ermöglichen, denn bekanntlich hat die Harfe nur eine diatonisch gestimmte Saitenreihe, und alle chromatischen Zwischentöne müssen mechanisch durch Pedale erzielt werden, die durch die Säule und den Hals mit Gabeln in vierteldrehender Bewegung korrespondieren, die die Saitenerhöhung durch Abteilung einer bestimmten, haargenau berechneten Saitenlänge bewirken. Zwar wurde auch dieses Prinzip übernommen, denn es scheint eine vorläufig endgültige Form zu sein, aber auf Grund genauester Berechnung und Durchkonstruktion ist eine technische Vervollkommnung erreicht, die die Erfüllung aller Wünsche ist. Auch hier hat man durch die ganz eigene Durchformung der Mechanik das Schema der fremden Fabrikate überwunden und ist zu selbständigen Lösungen gekommen.

Der Blick in die Werkstatt des Harfenbauers, in der nun die Konstruktionszeichnung in das Werk umgesetzt wird, ist äußerst vielgestaltig, da sowohl eine Metall- wie Holzbearbeitung nötig ist, um eine Harfe entstehen zu lassen. So sehen wir außer einer kompletten Tischlerei eine vollständige Mechanikerwerkstatt, die Hobelbank sozusagen neben der Fräsmaschine, den Leimtopf neben dem Schweißapparat, Bohrmaschinen, Revolverbänke usw., und um das Bild abzurunden sei noch erwähnt, daß von der Decke geschwungene Harfenhälse hängen und mehr oder weniger fertige Harfen in allen Ecken goldig gleißen. Welch unerhörte Arbeitsleistung nötig ist, erhellt die einfache Tatsache, daß eine Harfe aus rund 1000 Teilen besteht, aber allein für eine kleine Gabelscheibe 20 Arbeitsgänge nötig sind! Dabei kommt es auf äußerste Präzisionsarbeit an, denn bereits die Differenz um den Bruchteil eines Millimeters oder Winkelgrades kann sich verhängnisvoll auswirken. Zudem kommt für die Mechanik nur das widerstandsfähigste, also besonders schwer zu verarbeitende Material wie Stahl und Bronze, zur Verwendung, ebenso Holz nur der besten Qualität, denn da die Harfe aus schwingungstechnischen Gründen unterdimensioniert ist, das heißt ihre Konstruktion bei aller Berücksichtigung des Sicherheitskoeffizienten auf den tatsächlichen Saitenzug berechnet ist, der einem Gewicht von 1500 Kilogramm gleichkommt, hängt ihre Haltbarkeit zum nicht geringen Teil von der Güte der Rohstoffe ab. Da also zwangsläufig nur das beste und edelste Material zur Verarbeitung kommt, das es überhaupt in der Welt gibt, so hat es einen recht internationalen Anstrich: der Stahl kommt aus Schweden, das Holz für die Resonanzdecke, das astlos und sehr feinmaserig, also langsam gewachsen sein muß, liefert die Sprossenfichte hoch oben aus den rumänischen Karpathen, das Ahornholz für den Resonanzkasten ist unter der Sonne Kleinasiens, der Türkei, gewachsen, Palisanderholz steuert Ostindien bei usw. Aber selbst das beste Holz muß noch eine richtige Pflege erhalten, soll es für den Harfenbau zur Verwendung kommen: nicht weniger als 20 Jahre lagert es bei gleichmäßiger Temperatur von 24 Grad, und eine gute Resonanzdecke wird bereits mehrere Jahre vor ihrer Verwendung aus den einzelnen Teilen zusammengeleimt, soll sie sich bewähren.

Material aus aller Welt, aber deutsche Meisterhand formt und veredelt es, gestaltet es zu klingendem Leben, und in der verhältnismäßig kurzen Zeitspanne von 20 Jahren hat der deutsche Harfenbau eine Entwicklung genommen, die geradezu beispiellos ist. Der Vorsprung der anderen Nationen ist längst aufgeholt, und wenn heute ameri-

kanische Firmen, die bisher auf dem Gebiet der Harfenfabrikation führend waren, mit Bauanträgen an unsere Meister herantreten, dann mag das für ihre Wertschätzung von fachmännischer Seite Zeugnis geben. Die Deutsche Harfe ist heute ein fester Begriff geworden, denn es handelt sich nicht nur, wie bei italienischen und englischen Erzeugnissen, um einen Nachbau mit Hilfe fremder Lizenzen, sondern kraft der Überlegenheit unsere Meister um eine eigene Schöpfung, die durch ihre Vollkommenheit das Lob Deutschlands in alle Welt trägt.

Wilhelm Stenhammar, ein schwedischer Komponist

Von Heinz Küpper, Köln

Wilhelm Stenhammar, der im November 1927 gestorben ist, gehört neben Emil Sjögren und Wilhelm Peterson-Berger zu jenen nur wenigen schwedischen Komponisten, die sich in ihrem Vaterland mit anhaltendem Erfolg haben durchsetzen können. Die Tatsache, daß dieses Schicksal nur wenigen Schweden vergönnt gewesen ist, ist auf den ersten Blick hin verwunderlich; denn wer einen offenen Sinn für die Reize der schwedischen Landschaft besitzt, und wer die große Freude der Schweden an der Musik erlebt hat, wird der schwedischen Natur und dem schwedischen Menschen den Charakter hoher Musikalität gerne zusprechen. Diese Einsicht wird noch größer, wenn man sich dem echten schwedischen Volksliede nähert; in der unerschöpflichen Fülle seiner Texte und Weisen und in dem tiefen Gefühl, das in ihnen seinen reinen Ausdruck findet, erkennt man deutlich die musikalische Veranlagung und Neigung, die jedem echten, gesund empfindenden Schweden eigen ist.

Gegenüber solchen Tatsachen ist es auffallend, daß aus diesem, in so hohem Maße musikalisch veranlagten Volke nur wenige weltbekannte Komponisten hervorgegangen sind, und daß auch diese wenigen sich an Weltgeltung nicht mit den berühmten und anerkannten Namen von Dichtern und bildenden Künstlern Schwedens messen können. Wer kennt nicht die Namen Tegnér, Strindberg, Lagerlöf, Heidenstam, Fröding, Karlfeldt —, alles Dichter, die gerade bei uns in Deutschland gute und bleibende Aufnahme gefunden haben. Und wer kennt nicht Anders Zorn, Carl Larsson, Bruno Liljefors, Carl Milles und wie alle diese bildenden Künstler aus Schwedens Gegenwart heißen? Aber wer kennt bei uns die Komponisten Emil Sjögren, Wilhelm Peterson-Berger und Wilhelm Stenhammar? Sehen wir uns einmal das Schaffen des letzteren näher an; vielleicht gibt es uns Antwort auf die vielen Fragen, die sich uns förmlich aufdrängen.

Wilhelm Stenhammar stammte aus einer alten Pfarrerfamilie in Ostgotland, war also der glückliche Erbe eines alten, festeingewurzelten Kulturgutes, auf das sehr viele von Schwedens großen Söhnen zurückzuführen sind. Stenhammars Vater war Architekt, besaß aber daneben eine ausgesprochene musikalische Begabung; er hat ein Oratorium

„David und Saul" komponiert, das sein Sohn für Orchester bearbeitet und im Jahre 1900 aufgeführt hat. Die Mutter des Künstlers stammte aus dem Geschlecht der Grafen Rudenschöld, einer alten angesehenen Familie, in der seit jeher eine gediegene aristokratische Gesinnung gelebt hat. So vereinten sich in dem Sohne Wilhelm eine musikalische Begabung und eine aristokratische Einstellung, die die beste Voraussetzung für ein gediegenes, verantwortungsbewußtes Musikschaffen bilden konnten.

Stenhammar besaß keine großen Leidenschaften; er spielte zwar mit Vorliebe Beethovens wuchtige Musik, aber von dem Aufwühlenden und Titanischen, das in der Seele und in den Tönen Beethovens liegt, hatte Stenhammar nur wenig oder nichts in sich. Auch zu Wagner hatte er, im Gegensatz zu Peterson-Berger, keine Hinneigung. Ihn zog es vor allem zu den Klassikern. Mozarts Klavierwerke standen ihm nicht fern, und vor allem war er Bach und Brahms sehr verpflichtet. Daneben stand er in einem näheren Verhältnis zu dem Musikschaffen von Berwald, Norman und Sjögren, und auch Sibeluis liebte er.

Im Jahre 1892 trat Stenhammar zum ersten Male in der Öffentlichkeit auf, und zwar bezeichnenderweise mit dem d-moll-Konzert von Brahms. Im gleichen Jahre schrieb er „Die Prinzessin und der Page", eine Kantate für Soli, Chor und Orchester. Er komponierte ein b-moll-Konzert (op. 1), ferner die Einweihungskantate für die Kunst- und Industrieausstellung 1897 in Stockholm, zum Text von Snoilsky. Eine Reihe von Liedern zu Gedichten von Gellerstedt, Runeberg, Fröding, Heidenstam und Bo Bergmann hat er komponiert, ferner mehrere Klavierkonzerte, drei Phantasien für Klavier und die unter dem Titel „Spätsommernächte" bekanntgewordenen fünf Klavierstücke, die deutlich den Einfluß von Johannes Brahms erkennen lassen. Ferner rühren von ihm 6 Streichquartette her und zwei Opern; die eine davon, Gillet pa Solhaug", geht auf Ibsens Jugenddrama zurück und wurde im Jahre 1902 aufgeführt; die zweite Oper heißt „Tirfing". Die Sinfonie in g-moll hat Stenhammars Ruf als Schwedens größten Komponisten der Gegenwart befestigt und bildet wohl von seinen sinfonischen Werken seinen größten und nachhaltigsten Erfolg.

Eine Zeitlang leitete Stenhammar die Chorkonzerte der Stockholmer Philharmonischen Gesellschaft; er führte u. a. Bachs h-moll-Messe und die Johannespassion auf. Seit 1897 war er Dirigent der Sinfoniekonzerte der Oper. Anfang 1900 war er Kapellmeister der Stockholmer Oper. Von 1907 bis 1923 war er erster Dirigent der Göteborger Orchestervereinigung und hat in diesem langjährigen Amte viel zu dem Aufblühen des musikalischen Lebens in Schwedens zweiter Hauptstadt beigetragen. Im Dezember 1923 berief ihn der Intendant John Forsell wieder an die Oper. Aber Stenhammar blieb nur für die Dauer einer Spielzeit auf dem Posten des Opernkapellmeisters. Die ersten Anzeichen seiner Krankheit machten sich bemerkbar und zwangen ihn zur Ruhe. In diesem ganzen Zeitraum wirkte er außerdem an den Kammermusikabenden des bekannten Aulinschen Quartettes mit, und mit dem Geiger Henri Marteau veranstaltete er Sonatenabende.

Seine Dirigierkunst stand stets in hohem Ansehen; Stenhammar besaß ein tiefes Gefühl für Stil und war vor allem auf Klarheit und Ehrlichkeit der Wiedergabe bedacht. Trat er als Solist auf, was allerdings immer seltener der Fall war, so bewunderte man un-

eingeschränkt seine hervorragende Technik, die jedoch niemals ins Virtuosenhafte ausartete.

Wenn man bedenkt, daß Stenhammar über 30 Jahre lang als Dirigent tätig war, und daß er schon im Alter von 56 Jahren starb, so erklärt sich leicht, warum die Zahl seiner Schöpfungen, obwohl er vom 21. Lebensjahre an schaffender Künstler war, nicht so groß ist, wie man erwarten sollte. Die verschiedenartigen Aufgaben, die Stenhammar als Dirigent zu leisten hatte, schränkten seine freie Zeit sehr ein und nahmen ihm die Stille und Muse, auf die gerade sein Werk in hervorragendem Maße angewiesen war. Da Stenhammar aus seiner künstlerischen und menschlichen Gesinnung heraus nur Formvollendetes zu schaffen vermochte, und da ihm die Arbeit an der Form nicht allzu leicht fiel, hat sein Werk nicht den Reiz der Fülle und der Mannigfaltigkeit, wohl aber den aller peinlich genau ziselierten Formgebung.

Es kommt hinzu, daß Stenhammar nie die dämonische Seite des Schöpferdranges kennenlernte, und daß er nie in musikalischem „Sturm und Drang" aufbrauste. Steht man heute im Stockholmer Nationalmuseum vor dem Ölgemälde, das Robert Thegerström von Stenhammar gemalt hat, so spürt man aus dem bleichen, vornehmen Gesicht, aus den feinen Fingern und aus dem leidenden Ausdruck des Gesichts und der Körperhaltung, daß hier am Flügel ein Künstler sitzt, der kraft seiner aristokratischen Gesinnung nicht mit dem Prometheisch-Faustischen eines schweren Schicksals zu ringen hatte und der sich im Menschlichen und Künstlerischen stets auf dem Gebiet der schönen Formen bewegen konnte. Aber so abgeklärt und geadelt auch Stenhammars Gesicht und Gestalt auf den Betrachter wirken, so ist dennoch eine gewisse Schwermut und Grübelei unverkennbar, und gerade diesen Zügen begegnet man in Stenhammars frühen Werken.
Im Anfang seiner künstlerischen Laufbahn war Stenhammar Romantiker, über seinem Schaffen liegt ein Zug von feinster Lyrik auf melancholischem Untergrunde. In diesen Werken seiner frühen Jahre ist er herzlich und volll weicher Stimmung; er steht dem Volkston nahe und fängt in seinen Liederkompositionen den ganzen Reichtum der schwedischen Seele mit ihrem träumerisch-schwermütigen Zug ein. Gerade diese einfachen, schlichten, von Gemüt zu Gemüt unmittelbar sprechenden Kompositionen leben noch heute in dem Bewußtsein des schwedischen Volkes und werden nie vergehen, weil sie vom Geiste der echten volkstümlichen Musik sind.

Anders ist es mit den späteren Schöpfungen Stenhammars. In ihnen entfernt sich der Komponist immer mehr von der romantischen Empfindung seiner frühen Werke. Es liegt etwas Reflektierendes in ihnen, eine bewußte Zügelung des Gefühls und ein Vorherrschen des Geistigen und Vergeistigten. Stenhammar komponiert jetzt in einem verfeinerten Stil, der unverkennbar an klassischen Vorbildern geschult ist. Seine Kunst wird immer erlesener, ihre Feinheiten offenbaren sich nur den wirklichen Kunstverständigen, und ihre Wirkung verblaßt, wenn sie von großen Konzertsälen ausgeht. Stenhammars spätes Schaffen wendet sich an kleine Kreise eingeweihter Menschen, nicht an Liebhaber, sondern an geschulte Kenner. Der aristokratische Zug in Stenhammars Wesen beherrscht immer mehr sein künstlerisches Schaffen.
Aber so sehr auch diese hohe Welt der reinen Formen dem tiefen Wesen des Komponisten

entsprach, so finden sich dennoch in seinen späteren Werken viele Stellen, in denen eine abgrundtiefe Melancholie zum Ausdruck kommt, und man tritt Stenhammars Schaffen keineswegs zu nahe, wenn man annimmt, daß der Komponist die Welt der reinen Formen absichtlich anstrebte, um den Verlockungen der ihm angeborenen gestaltlosen Schwermut zu entrinnen.

So ernsthaft Stenhammar auch um die vollendete Form gerungen hat, so liegt doch eine große Tragik über dem Erfolg seiner Bemühungen; denn was man heute in Schweden von seinen Werken wirklich liebt, sind jene Kompositionen, die vor der Periode seines reifen Schaffens entstanden sind —, die Vertonungen beliebter Gedichte und die kleineren Klavierwerke voller Sehnsucht und Sinnigkeit. Seine späteren Werke sind im schwedischen Volke niemals recht volkstümlich geworden, und daher ist ihnen auch das Ausland noch immer verschlossen.

Dies ist gewiß kein entsprechender Lohn für ein solch reiches und aufopferungsvolles Leben im Dienste der Kunst. Daß Stenhammar sich von der volkstümlich-schwedischen Musik entfernt hat, mag man bedauern oder begrüßen; aber wer gerecht zu urteilen gewillt ist, wird zugeben müssen, daß diese Abkehr nicht mit Entfremdung gleichzusetzen ist, sondern daß es Stenhammars Ziel war, die klassisch-schwedische Musik zu schaffen, und daß er zu einer Zeit, in der eifrig an der Konstruktion einer „modernen" Musik gearbeitet wurde, unermüdlich die klassische Musik gepflegt hat, und daß er nichts Geringeres versucht hat als die klassische Musik mit der national-schwedischen Musikgesinnung zu vereinen.

Aber sowohl für die Neuerer wie auch für Wilhelm Stenhammar war die Stunde noch nicht gekommen, und weil in Schweden die Schöpfungen seiner reifen Periode noch nicht in vollem Umfange „entdeckt" sind, hat auch bei uns in Deutschland der Komponist vor allem nur mit seinen Liedern und Klavierstücken Eingang gefunden. Gerade diese entsprechen in ihrer ganzen Art jenem romantisch-sehnsüchtigen Bilde, das sich die meisten Deutschen seit den Tagen Arndts von Schweden machen, und das aus seiner halben Unwirklichkeit erst dann gerettet werden kann, wenn auch das ganze Lebenswerk Stenhammars uns nähergebracht ist.

Ferdinand Ries

Zum hundertsten Todestage von Beethovens Meisterschüler

Von Gustav Funcke, Frankfurt a. Main

„Als mein Vater glaubte, es sei nunmehr Zeit, mich, da Bonn durch den Krieg tief heruntergekommen war, auswärts weiter zu bilden, so kam ich, fünfzehn Jahre alt, erst nach München, von da nach Wien", berichtet Ferdinand Ries (geboren am 29. November 1784) in seiner Selbstbiographie[1]. Schon mit fünf Jahren erhielt der

[1]) Dr. F. G. Wegeler und Ferdinand Ries: „Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven." Koblenz 1838, S. 75. Weitere Einzelheiten enthält der Aufsatz „Memoir of Ferdinand Ries" in W. Ayrtons Zeitschrift „The Harmonicon", London, März 1824.

Frühreife den ersten Klavierunterricht. Förderten diese Lektionen das große Talent des Knaben beträchtlich, so blieb hingegen die übrige Ausbildung ganz und gar lückenhaft. Der kurfürstliche Hofmusikus Franz Anton Ries konnte es sich eben nicht leisten, seinen zehn Kindern den Besuch der höheren Schule zu ermöglichen. Daher stand Ferdinand zeit seines Lebens mit der deutschen Grammatik auf Kriegsfuß.
Immerhin erkannte der alte Ries das musikalische Genie dieses Sohnes, der ihm, elf Jahre alt, ein Streichquartett als Geburtstagsgabe überreichte. Bald wurde der junge Cellovirtuose Bernhard Romberg (1767—1841), seit 1790 Mitglied der Bonner Hofkapelle, Ferdinands Lehrer. Später schickte man den Wunderknaben zu einem alten Organisten nach Arnsberg in Westfalen, damit er den „Generalbaß" erlerne. Aber der seltsame Kantor, welcher dem Branntwein mehr Freude abgewann als der Theorie des Kontrapunktes, begnügte sich damit, seinen Zögling oberflächlich auf der Geige zu unterweisen. Von München aus, wo Ries „um einen sehr geringen Preis Noten schrieb, um nur ohne Schulden leben zu können", schlug er sich bis nach Wien durch. Da Beethoven, der ihn dort „gleich freundlich empfing", sich zum Unterricht in der Komposition nicht befähigt glaubte, schickte er den Sohn seines alten Lehrers zu Johann Georg Albrechtsberger (1736—1809), dem berühmten Kapellmeister an St. Stephan. Er hatte auch Beethoven im Kontrapunkt unterrichtet. Aber Ries war es unmöglich, einen Dukaten für die Stunde zu zahlen. So blieb er in Zukunft nur auf Selbststudien angewiesen. Dagegen erteilte ihm Beethoven vier Jahre lang Klavierstunden. „Wenn Beethoven mir Lektionen gab, war er, ich möchte sagen, gegen seine Natur, auffallend geduldig. Ich mußte dieses, sowie sein nur selten unterbrochenes, freundschaftliches Benehmen gegen mich größtenteils seiner Anhänglichkeit und Liebe für meinen Vater zuschreiben." Auch um das materielle Wohl des Schülers kümmerte sich der einsame Meister. „Als er aber einige Male gewahr wurde, daß es mir knapp ging, hat er mir unaufgefordert Geld geschickt, das er jedoch niemals zurücknehmen wollte... Bei vielen Anläßen bewies er mir eine wahrhaft väterliche Theilnahme." Erst nach drei Jahren durfte Ferdinand Ries mit Zustimmung seines Lehrers öffentlich auftreten. Er spielte 1804 Beethovens Klavierkonzert c-moll op. 37, dessen Kadenzen der junge Solist selbst komponierte. „Als ich nun die schwierige Kadenz anfing, machte Beethoven einen gewaltigen Ruck mit dem Stuhl. Sie gelang indessen ganz, und Beethoven war so erfreut, daß er laut ‚Bravo!' schrie. Dies electrisirte das ganze Publicum und gab mir gleich eine Stellung unter den Künstlern." Mit der Zeit wurde Ries dem leidenden Genius ein unentbehrlicher Gehilfe, der nicht nur Noten abschrieb und Korrespondenzen erledigte, sondern auch im Auftrage seines Lehrers Streitigkeiten mit dem Hauswirt schlichtete und für Beethoven auf Wohnungssuche ging.

Durch die Besetzung des Rheinlandes war Ries französischer Untertan geworden und hatte sich 1805 in Koblenz zum Militärdienst zu melden. „Der arme Ries, mein Schüler, muß in diesem unglückseligen Kriege die Muskete auf die Schulter nehmen und... als Fremder in einigen Tagen von hier fort", schrieb Beethoven an die Fürstin Lichtenstein, die er gleichzeitig ersuchte, den Überbringer des Briefes mit Zehrgeld für die Fahrt zu versehen. Aber Ries, dem Almosen und gönnerhafte Mildtätigkeit zuwider waren, gab

das Schreiben nicht ab, sondern reiste im September auf Schusters Rappen über Prag, Dresden, Leipzig, durch Thüringen nach Koblenz, wo er Anfang Januar 1806 eintraf. Da die Sehkraft eines Auges geschwächt war, erklärte man ihn für kriegsuntauglich, und Ries kehrte fürs erste ins Elternhaus zurück, um durch Musikstunden seinen Lebensunterhalt zu bestreiten. Daneben fertigte er für den Bonner Verleger Nicolaus Simrock Arrangements Haydnscher sowie Beethovenscher Werke an, darunter Klavierauszüge zu des letzteren zweiter und dritter Sinfonie. Damals erschienen auch zwei Sonaten (C-dur und a-moll) „Composées et dédicées à Louis van Beethoven par son élève Ferdinand Ries"[2]).

Weil an eine Rückkehr nach Wien wegen der politischen Wirren nicht zu denken war, beschloß Ries, dem Rat Beethovens folgend, seine Studien in Paris fortzusetzen. Das Musikleben der französischen Hauptstadt beherrschten in jenen Tagen Cherubini, Méhul, Grétry, Paësiello, Cimarosa und, als Exponent des napoleonischen Imperialismus: Gasparro Spontini mit ihren glanzvollen Opern. Beethovens Schöpfungen kannte dort niemand. Ries, der sich bitter über den schlechten Geschmack des Publikums beklagte, war — wie er in einem Brief an Dr. W. C. Müller (1808) schrieb — „von der Musik so degoutiert", daß er „sie ganz aufgeben" wollte. Da er keine Schüler fand und sich die Hoffnung auf eine Stelle im Staatsdienst zerschlug, reiste Ries zum zweiten Male nach Wien. Bald kam es jedoch zwischen ihm und Beethoven zu einer heftigen Szene, weil Ries sich weigerte, das technisch schwierige G-dur-Konzert seines Lehrers öffentlich zu spielen. Mehr noch kränkte es Beethoven, daß sich der junge Musiker um die von ihm zurückgewiesene Stellung eines Hofkapellmeisters in Kassel bewarb. Johann Friedrich Reichardt, der damals gerade in Wien weilte, berichtet, daß Ries „sehr brav und auch sehr zart das Fortepiano spiele" und „ein angenehmer, gebildeter Mann" sei. Auf einem der weiten, einsamen Spaziergänge, die Ries mit seinem Lehrer öfters unternahm, erkannte er auch Beethovens furchtbares Leiden, jene ständig zunehmende Taubheit, die der Genius vor anderen ängstlich verbarg. „Ich machte ihn nämlich auf einen Hirten aufmerksam, der auf einer Flöte... recht artig blies", worauf Beethoven entgegnete: „Welche Demütigung, wenn jemand neben mir stand und ich nichts hörte oder jemand den Hirten singen hörte und ich nichts hörte..."

Als Napoleons Truppen 1809 wieder vor Wien standen, kehrte Ries in die Heimat zurück, um während des folgenden Jahres ausgedehnte Konzertreisen durch Norddeutschland, Skandinavien und Rußland zu unternehmen, die ihn schließlich auch nach London führten, wo er sich für die nächsten zehn Jahre niederließ. Ries' Auftreten als Pianist und Dirigent in den Konzerten der „Philharmonischen Gesellschaft" begründete binnen kurzem seinen Weltruf. Er gelangte rasch zu großem Vermögen und heiratete 1812 Harriet Mangeon, eine gefeierte Schönheit der Londoner Salons.

---

[2]) Nähere Angaben über diese Werke finden sich in der Dissertation von L. Ueberfeldt: „Ferdinand Ries' Jugendentwicklung", Bonn 1915.

Die Dankbarkeit gegenüber Beethoven blieb unbegrenzt[3]). Als Kapellmeister des ersten britischen Orchesters führte er fast alle bis dahin erschienenen Werke seines Lehrers auf und bemühte sich wiederholt um Verleger. Allmählich aber wurde die Sehnsucht nach der deutschen Heimat immer stärker. Ries siedelte 1824 mit seiner Familie nach Godesberg über und vollendete dort u. a. seine einst sehr geschätzte Oper „Die Räuberbraut"[4]), das Oratorium „Sieg des Glaubens" und die Ouvertüre zu Schillers „Braut von Messina". Doch die idyllische Zurückgezogenheit an den Ufern des Rheins wurde ihm auf die Dauer unerträglich. Dem rastlos Schaffenden fehlte der befruchtende Gedankenaustausch mit anderen Künstlern. Er ließ sich daher 1827 in Frankfurt am Main nieder. Erneute Konzertreisen nach England sowie Italien erhöhten seinen Ruhm als Kapellmeister, Klaviervirtuose und Komponist. Von 1834—1836 dirigierte er die städtischen Konzerte in Aachen. Die unter seiner Leitung stattfindenden „Niederrheinischen Musikfeste" zählten zu den bedeutendsten Veranstaltungen auf dem Gebiet der deutschen Tonkunst.
Anfang Juni 1837 wurde Ries zum Direktor des von Johann Nepomuk Schelble (1789—1837) gegründeten Frankfurter „Cäcilienvereins" gewählt. Das erste dieser großen Chorkonzerte war eine Totenmesse zum Gedächtnis seines bedeutsamen Vorgängers. „Für vielen musikalischen Kummer in unseren Mauern", so meldete das „Frankfurter Konversationsblatt" (Nr. 276, Jahrgang 1837), „entschädigte das Cherubinische ‚Requiem' in c-moll, vom hiesigen Cäcilien-Verein und dem Orchester, unter Leitung seines nunmehrigen, neuen Direktors, Herrn Ferdinand Ries, am 26. August in der Kathedrale meisterhaft gegeben. Schelbles Geist schien mit ernster Verklärung sich lauschend herabzusenken über die geliebte Versammlung ... Und so war die Aufführung eine ächte im Geiste zu nennen, denn jedes Wort trug die stillen Tränen des Dankes und Abschieds dem Lehrer und Freunde auf Tones Schwingen hinüber in das Land ungestörter Harmonien ..." Ende September 1837 kam es zwischen dem neuen Dirigenten und verschiedenen Vorstandsmitgliedern des Cäcilienvereins zu einer erregten Aussprache, da ersterer erfahren hatte, daß einige Sänger an seiner musikalischen Auffassung Kritik übten. Der Streit wurde jedoch rasch beigelegt. „Dem Wunsche entsprechend", schrieb Ries unterm 3. Oktober 1837, „werde ich vom künftigen Mittwoch an die Leitung der musikalischen Übungen im Cäcilien-Verein wieder übernehmen und mit Liebe sowohl als aus allen meinen Kräften dahin wirken, daß sich die Hoffnungen und Wünsche des Vereins zu erfreulicher Gewißheit gestalten und das ehrende Vertrauen gerechtfertigt werde, welches derselbe gegen mich ausgesprochen hat ..." (Unveröffentlichter Brief aus den Akten des „Cäcilien-Vereins", Frankfurt am Main.)

---

[3]) Dieser verfolgte die künstlerische Entwicklung seines ehemaligen Schülers, wie aus dem von H. Deiters veröffentlichten Beitrag „Briefe Beethovens an F. Ries" in den „Vierteljahrsheften für Musikwissenschaft", 1881 (S. 83) hervorgeht, mit lebhaftem Interesse.

[4]) In einem auf der Frankfurter „Bibliothek für neuere Sprachen und Musik" befindlichen, bisher unveröffentlichten Brief an den Verlag Peters, Leipzig, vom 20. März 1829, heißt es: „Meine Oper ist endlich wieder gegeben worden, und zwar zum ersten Male wieder Abonnement suspendu, wo um 5¼ Uhr schon die Leute, wegen Mangel an Platz, zurückgehen mußten, zum zweyten Mal ebenfalls zum Erdrücken voll ..."

Es war Ferdinand Ries indessen nur einige Monate vergönnt, das Ansehen dieses hervorragenden Instituts zu mehren. Bereits am 15. Dezember 1837 erhielt Louis Spohr in Kassel die Mitteilung aus Frankfurt, „daß Ries hoffnungslos darnieder liegt. Eine hartnäckige Leberkrankheit zehrt ihn auf, man erwartet stündlich sein Ende..." Ries starb am 14. Januar 1838. Er gehörte zu den bedeutendsten Dirigenten und Pianisten des neunzehnten Jahrhunderts. Als Vertreter der klassiker romantischer Richtung suchte er den Stil Haydns, Mozarts, vor allem aber Beethovens weiter zu entwickeln, ohne daß es ihm jedoch gelang, in seinen Kompositionen neue persönliche Ausdrucksformen zu finden. Wenn Ferdinand Ries' umfangreicher musikalischer Nachlaß heute größtenteils der Vergessenheit anheimgefallen ist, so wird sein Name durch die mit dem kunstsinnigen Bonner Arzt Dr. Franz Gerhard Wegeler gemeinsam herausgegebenen, bereits erwähnten „Biographischen Notizen über Ludwig van Beethoven" (erschienen 1838) in der Musikgeschichte für alle Zeit fortleben.

Die Grundlagenkrisis der deutschen Musikwissenschaft

Von Werner Korte, Münster in Westf.

Die Lage der gegenwärtigen Kunstwissenschaften deutet auf einen Zwiespalt, der nicht in der Methode allein beruht oder etwa durch die methodische Betrachtung und ihre Umstellung behoben werden könnte, der vielmehr — in der gesamten Wissenschaft nicht weniger — die Existenzfrage der Kunstgeschichtsforschung als eine weltanschauliche entscheidend beleuchtet. Wenn man auch übersehen kann, daß die Haltung der Kunst- und Musikhistoriker zwangsläufig eine Frage der Generation in dieser Lage sein muß, so kann jedoch nicht übersehen werden, daß es auf die Erhaltung bestimmter Grundanschauungen gegenüber neueren Gedankengängen nicht mehr ankommen kann, da die akademische Isolierung eines zuletzt doch nur belanglosen Streites um methodische Exerzitien die Gefahr gänzlichen Versagens vor Gegenwart und Zukunft doppelt heraufbeschwören muß.

Auf der einen Seite steht die Geisteswissenschaft mit der Burckhardtschen Devise: „Das Wesen der Geschichte ist ewige Wandlung", die die Kunstgeschichte nach Stilen als Ausdruck einer geistigen Haltung teils in großen Zügen, teils bis zur philologischen Kleinarbeit durchackert und durchforscht hat und als Resultat die Geschichte der großen geistigen Bewegungen in den Denkmälern der Kunst hat aufleuchten lassen. Diese von den Gedankengängen eines ideologisch und ethisch unterbauten Liberalismus getragene wissenschaftliche Grundhaltung hatte den Vorzug, sich einer schon bekannten allgemeinen Geistesgeschichte anordnen zu können, sie hat heute den Vorzug einer in mehreren Generationen erworbenen und gefestigten Methode, den Vorzug eines fast unbegrenzten Aufgabenkreises für den Forscher und Darsteller der „ewigen Wandlung", sie hat den nicht zu unterschätzenden Nachteil, daß ihre Aussagen notwendig unsicher und unverbindlich bleiben müssen, da sie sich bewußt einer völkischen Wertung enthalten.

Auf der anderen Seite ist heute erkannt, daß den Kunstwissenschaften als Aufgabe die Darstellung des Verbindlichen, d. h. der konstanten Seinshaltungen bestimmter biologisch festgruppierter, völkischer und rassischer Einheiten und ihrer konstanten künstlerischen Äußerungsformen, zugeordnet werden muß. (Es ist hier versucht, beide Fronten in ihrem wissenschaftlichen und methodischen Kern zu erfassen; ihre weitgehende gegenseitige Vermischung und Verunklarung im wissenschaftlichen Tagesbetrieb der Gegenwart ist Merkmal und Symptom einer Krisis, deren Ursachen eben nur durch Rückführung auf die Grundlagen erkannt werden dürften.) Es wird verlangt, daß das gesunde Vorurteil des Völkischen zu einer völkisch ausgerichteten Wertung des wissenschaftlichen Befundes eingesetzt wird und damit der Kunstwissenschaft die lebendige Wurzel und die nationalpolitische Verpflichtung

und Aufgabe im Dasein unseres Volkes wiedergegeben sein möge, die eine „objektiven" Tatsachen nachjagende liberalistische Geisteswissenschaft endgültig zerstört zu haben schien. Dieser Neuausrichtung des kunstwissenschaftlichen Arbeitszieles steht allerdings als fühlbarer Mangel das vorläufige Versagen in der Erstellung einer methodisch einwandfreien Brücke von der Erscheinungsform eines Kunstwerkes zum Nachweis seiner bestimmten stammes- und rassebedingten, hinter den zeitbestimmten Stilmerkmalen vermuteten, Grundhaltung sehr unerwünscht zur Seite. Das mit Sicherheit erfühlte Kriterium bleibender rassischer Grundveranlagung bei künstlerischen Zeugnissen eines bestimmten völkischen Raumes hat allerdings eine Reihe Darstellungen auf den Plan gerufen[1]), die zwar allein schon in dieser ihrer kämpferischen Neuausrichtung und ihrer zweifellos wichtigen und wegweisenden Betrachtungsform Bände sogen. geisteswissenschaftlicher Forschung aufwiegen, denen aber trotzdem der Vorwurf einer im Prinzip nicht ausreichenden wissenschaftlichen Methode gemacht werden muß. Nadler[2]) hat seinerzeit diese Kritik ausgeführt; immer wieder aber hört und liest man, daß periphere und z. T. höchst subjektiv spezifizierte Erscheinungen an Kunstwerken für ausreichend gehalten werden (z. B. „Herbheit", „Glätte", „Eleganz" oder ähnlich subjektiv bedingte Kriterien), um das künstlerische Vermächtnis der nordischen Rasse, der deutschen Stämme insgesamt oder bei einzelnen Meistern mit ihnen darzustellen. Dieses Verfahren kann zu einleuchtenden Einzelergebnissen gelangen, wird aber vor der Größe der zu bewältigenden Aufgabe nicht bestehen können. Dieser Mangel wird von Gegnern sehr gern dazu benutzt, die Magerkeit der unsicheren Ergebnisse auf die insgeheim belächelte Ausgangsfragestellung „Kunst und Rasse" zurückzuführen, und es scheint an der Zeit, den ernsthaften Versuch zu unternehmen, Haltung und Methode der Geisteswissenschaft und einer neuen (völkischen) Wertwissenschaft sauber zu scheiden und der letzteren einen Weg der Untersuchung vorzuschlagen, der — zunächst auf dem Gebiet der Musikwissenschaft — zu verbindlicheren, kritisch gefestigteren Ergebnissen führen könnte, als es jene genannten Arbeiten zum Hauptthema der neuen Wertwissenschaft auf dem Gebiet der Künste: „Kunst und Rasse" vielleicht tun konnten. Dieser Aufgabe sind die folgenden Ausführungen gewidmet.

Max Dvořák, der große Begründer der „Kunstgeschichte als Geisteswissenschaft", hat die Grundlage seiner Forschungsanschauung gelegentlich wie folgt umschrieben: „Die Kunst besteht nicht nur in der Lösung und Entwicklung formaler Aufgaben und Probleme; sie ist auch immer und in erster Linie Ausdruck der die Menschheit beherrschenden Ideen, ihre Geschichte, nicht minder als die der Religion, Philosophie oder Dichtung, ein Teil der allgemeinen Geistesgeschichte." Unter diesem zentralen Gesichtspunkt entstanden großartige Darstellungen, die von Joh. Wilde und Karl M. Swoboda mit der programmatischen Überschrift „Kunstgeschichte als Geisteswissenschaft" später veröffentlicht worden sind. Dvořák hat damit einer wissenschaftlichen Arbeitsweise den Weg geebnet, die in außerordentlichem Maße die jüngeren Generationen der Kunst- und Musikwissenschaften ergriff und eine unabsehbare Fülle von Veröffentlichungen zur Folge hatte, deren Wert sicherlich in keiner Weise den Dvořákschen Gedankengängen immer nahegekommen ist. Je stärker die geisteswissenschaftliche Betrachtung von Kunstdenkmälern um sich griff, um so klarer traten zwei grundlegende Einwände zutage, die dieser Geisteswissenschaft nun einmal gemacht werden müssen: ein methodischer und ein weltanschaulicher.

1. Das rein fachliche Bedenken hat schon der Danziger Kunsthistoriker Willi Drost vor längerer Zeit ausgesprochen[3]): „Dvořák verläßt recht schnell den Boden des sinnlichen Tatbestandes und fragt bei der Philosophie und überhaupt bei den gedanklich sich aussprechenden übrigen Kulturgebieten um Rat. Er glaubt jene in den Formen enthaltene Geistigkeit erst dann deuten zu können, wenn er auch die anderen historischen Erscheinungsformen heranzieht." In der Tat ist die geistige Ausleihe bei den anderen Künsten und bei der Philosophie ein allzubequemes Hilfsmittel geworden, um geistesgeschichtliche Studien entstehen zu lassen, die zwar den Vorzug universalgeschichtlicher Großartigkeit, zugleich aber den entscheidenden Nachteil haben, zum großen Teil auf individueller Intuition und Auslegefähigkeit, auf „Einfühlung" und Wortscholastik des Forschers begründet zu sein. Denn es scheint klar, daß die verbindliche Gültigkeit der Ergebnisse allein auf der Vertrauensbasis zum Forschenden beruht (womit nicht gesagt werden soll, daß sie nicht gewünscht werden muß!), dessen subjektiver Anteil den sachlichen um mehr oder weniger entscheidend überwiegt. Es ist chrakteristisch, daß sich die geistes-

[1]) Günther, H. F. K.: Rasse und Stil, 2. Aufl., 1926; Eichenauer, Jos.: Musik und Rasse, 2. Aufl., 1937, sind vornehmlich zu nennen.

[2]) In „Dichtung und Volkstum", Jahrg. 1934, S. 1.

[3]) „Form als Symbol", in Zeitschr. f. Ästhetik und allg. Kunstwiss. XXI, 254ff.

wissenschaftliche Kunstbetrachtung immer mehr zu einer intellektuell-schöngeistigen Disziplin weiterentwickelte und dementsprechend der jüdische Prozentsatz der sie vertretenden Wissenschaftler vor 1933 ein nicht geringer gewesen ist. Auch die deutsche Musikwissenschaft hat ihre geistesgeschichtliche Neuorientierung erfahren müssen; wesentlich daran beteiligt war der Jude Kurt Sachs, und es ist aufschlußreich, seinen Ausführungen nachzugehen, die als charakteristisches Dokument des methodischen Grundirrtums der Geisteswissenschaft zu gelten haben, wenn sie auch in keiner Weise die geisteswissenschaftliche Leistung der deutschen Musikwissenschaft mitbestimmt oder gar bedeutet haben.

Das Abschweifen vom phänomenologisch greifbaren Denkmälerbefund in den Raum geistesgeschichtlicher Großbewegungen geschieht vor dem vertrauensvoll aufgerichteten (und sicher an sich unbezweifelbaren) Hintergrund eines gemeinsamen geistigen Zeugungsraumes für alle menschlichen Äußerungen einer Zeit. So sagt der Jude Sachs[4]: „Denn sie (die Künste) sind nicht sich selbst überlassen, hinausgestellt, sondern sie werden in jeder ihrer Erscheinungen neu vom Menschen geschaffen, sie sind die „Objektivierung" des gleichen Willens, sei es in Stein, in Farben oder in Tönen." Dieses „Grundgesetz der Übereinstimmung" (Sachs) führt er zu folgender Formulierung seiner methodischen Vorstellung von einer geistesgeschichtlichen gemeinsamen Darstellung der bildenden Künste und der Musik: „In Parallele gestellt muß hüben und drüben zunächst das jeweils Wesentliche werden, nicht irgend etwas, das zufällig in die Augen springt. Es muß von der Kunstgesinnung im Großen ausgegangen werden." Die geisteswissenschaftliche Methode wird hier auf die vergleichende Forschung mehrerer Kunstdisziplinen angewandt und so weit vorgetrieben, daß Sachs formuliert: „Versagt bei einem musikalischen Stil das Ohr, so muß es möglich sein, durch sorgfältiges Vergleichen mit dem Kunststil gleicher Zeit und Landschaft die Gemeinsamkeiten aufzusuchen und musikalische Stilmerkmale, die vorher nur als leblose Wesenheiten festgestellt waren, nun als lebendiger Ausdruck eines bestimmt abgegrenzten Seelenzustandes (!), eines bestimmt gerichteten Kunstwollens (!) zu begreifen." Scheint zunächst die alte Schwierigkeit der vergleichenden Kunstbetrachtung auf überraschende und einfache Art beseitigt, so ergibt sich bei schärferem Zusehen eine höchst fragwürdig fundierte Methode, die zwischen Deduktion und Induktion nach Bedarf hin- und herschwankt. Einmal ist die „Kunstgesinnung im Großen" Ausgangspunkt: sie sollte aber doch ohne Zweifel Ziel der Arbeit und Darstellung sein! Gewiß können wir überzeugt sein, daß sich dieses Ziel aus der Menge der Details (bei richtiger Methode) in schöner Einhelligkeit für einen bestimmten Raum und eine bestimmte Zeit herausarbeiten läßt, trotzdem kann aber nicht von diesem Ziel ausgegangen werden. Denn: die „Kunstgesinnung im Großen", wie kann ich sie — um von ihr auszugehen — vorher fixieren? Einmal aus verschiedenen charakteristischen Einzelerscheinungen, ferner aus zeitgenössischen theoretischen oder ästhetischen Betrachtungen, die ihrerseits auf der gleichen Beobachtungsform von Einzelerscheinungen beruhen, wie mit außerkünstlerischen, philosophischen und geschichtlichen Aushilfen.

Eine so völlig unkontrollierbar fixierte „Kunstgesinnung im Großen" soll nun dazu dienen, in den Einzeldisziplinen die gemeinsamen zeit- und stilgeschichtlichen Erscheinungen aufzuzeigen. Das heißt also, daß auf einer raschen induktiven Zusammenfassung von beliebig ausgewählten Vielheiten das „Grundgesetz der Übereinstimmung" eruiert und zugleich erprobt wird, und daß dann in breiter deduktiver Rückläufigkeit aus der Gesamtheit der Künste das zum Beweismaterial (wieder in beliebiger Auswahl) gemacht wird, was eben noch zur Aufstellung der Behauptung herangezogen worden war. Es handelt sich um ein intellektuelles Spiel und Umkreisen des „Grundgesetzes", ohne daß eine vom Tatbestand allein sich entwickelnde Untersuchung dafür Sorge tragen könnte, daß einem willkürlichen und subjektiven Deutungs- und Verdeutungsverfahren von Anfang eine Schranke aufgerichtet wird. Immerhin hat die deduktive Ableitung der Übereinstimmung der Künste stets etwas Bestechendes gehabt, dafür braucht nicht erst an die romantischen Vergleiche von Baukunst = „gefrorene Musik" und Musik = „flüssiger Architektur" erinnert zu werden. Wir erkennen und anerkennen in diesen Versuchen, soweit sie nicht jüdischer Provenienz sind, die Sehnsucht nach zusammenraffender und überschauender Erkenntnis, die allerdings immer wieder auf die sich zäh einer gemeinsamen geistesgeschichtlichen Einordnung widersetzende Verschiedenheit der künstlerischen Materie von Stein, Ton und Farbe stoßen muß. Schmarsow beschränkte sich darum auf gegenseitige Aushilfe in der Fachsprache, um zu stilvergleichenden Ergebnissen zu gelangen, während Worringer die Erscheinungsform eines Kunstwerkes transparent zu machen suchte für die Erfassung des seelischen Zustandes (unter fast völliger Umgehung des phänomenologisch greifbaren Tatbestandes).

---

[4]) „Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft" in: Archiv für Musikwissenschaft I, 451 ff.

Der Jude Kurt Sachs vermischte auch hier auf dem Gebiet der Musikwissenschaft[5]) formale wie allgemein geistesgeschichtliche Fakten zu einer völlig subjektiven unverbindlichen „Geisteswissenschaft", die uns heute als der typische Ausdruck einer überwundenen Zeit erscheint.

2. Der zweite, weltanschauliche Einwand dürfte durch die vorhergehenden Ausführungen deutlich geworden sein: Der Geisteswissenschaftler ermittelt Fakten, ohne eine verbindliche Grundlage oder Anschauung über die Bedeutung des Ermittelten für ihn und seine Umwelt zu besitzen, ohne das Ermittelte wertmäßig bestimmen und so völkisch fruchtbar machen zu können. Die Ergebnisse sind schließlich immer wieder in die großen Geschichtsbegriffe Mittelalter, Renaissance, Barock usw. als geistesgeschichtlich bestimmt be-inhaltete Komplexe eingegangen, mit denen man sich als „sich ewig wandelnden" menschlichen Grundhaltungen zufrieden gab. Nun sind aber durch Günther, Nadler und die Forschungen der letzten Jahre hinter diesem geistesgeschichtlichen „ewigen Wandel" feste Bezirke sichtbar geworden, die erkennen lassen, daß dieser Wandel nicht der letzte Vorgang ist, sondern daß er sich auf einem Boden vollzieht, der eine unwandelbare geheimnisvolle Ursubstanz der Zeugung und Aufnahme künstlerischer Äußerung mitgibt, deren räumliche Begrenzung wir in den Rassen und Stämmen begreifen, nicht aber in der Zeit. Die Wissenschaft also, die sich mit den Rassen und Stämmen als Eignern und Bildnern einer ihnen gleichbleibenden und wesenseigentümlichen künstlerischen Struktur auseinandersetzt, wird notwendigerweise jenem „Grundgesetz der Übereinstimmung der Künste im ewigen Wandel der Geschichte" das Grundgesetz der wesensmäßigen Beharrung künstlerischer Ausdrucksformen im Raum der Rassen und Stämme gegenüberstellen müssen.

Diese Wissenschaft wird notwendig die Wissenschaft der völkischen Werte sein, die Suche nach ihrer Erkenntnis und ihrer Fruchtbarmachung wird die organische Einordnung unserer Kunstwissenschaften in den gesamtvölkischen Aufgabenbereich der Wissenschaften bedeuten. Die weltanschauliche Trennung von der Geisteswissenschaft wird in diesem einem Punkte klar: die Geisteswissenschaft — als Endirrtum der liberalistischen Kunstwissenschaften — glaubte den Punkt des Archimedes außerhalb der Welt innezuhalten, von wo die Wissenschaft „objektiv" und vom Wandel der Zeit weitgehend befreit „Beweise" aufstellen könne; Wertung war ihr ein in jeder Weise subjektiver, daher verdächtiger und unwissenschaftlicher Begriff. Und wenn die Geisteswissenschaft sich heute auf die neuen Fragestellungen, wie Rasse und Stil usw. umgestellt hat, so sucht sie trotzdem — wie es ihrem objektiven Wissenschaftsbegriff vorschwebt — nach „Beweisen", die etwa die Abhängigkeit des Stiles von der Rasse oder einem Stammesraum belegen könnten. Die neue wissenschaftliche Ausrichtung aber wertet, wenn sie nach völkischen Werten sucht und sie bestimmt; sie ist davon überzeugt, daß sich die Zusammenhänge von Rasse und ihren sämtlichen künstlerischen und außerkünstlerischen Äußerungen nicht „beweisen" lassen noch dieses Beweises bedürfen, sondern daß diese Zusammenhänge naturgegeben eine primäre und nicht rückführbare völkische Erfahrungstatsache ausdrücken. Wer sich außerhalb dieser Erfahrungstatsache glaubt und sie als Außerhalbstehender beweisen oder ablehnen will, lebt einer wissenschaftlich-introvertierten Fiktion. Die Wissenschaft von den völkischen Werten strebt deshalb nicht nach Beweisen, sondern nach einer Sichtbarmachung dieser Grunderfahrung in den Denkmälern der verschiedenen Künste: ihre „Subjektivität" ist eine naturgegebene, und Wertung ist ihre politische Verpflichtung.

Ein Einwand darf hier sofort seine Erledigung finden: spricht nicht auch der Geisteswissenschaftler als Kunsthistoriker seit langem vom Verhältnis „Raum und Stil", als Musikhistoriker von sogen. „Musiklandschaften"? Hier kommt es wesentlich auf die Bedeutungszumessung an. Der Geisteswissenschaftler sieht in der Erscheinung räumlicher Stilelemente zumindest einen sekundären Faktor, wenn nicht überhaupt einen völlig untergeordneten, d. h. er glaubt, daß die großen geistigen Bewegungen nur eine landschaftliche Färbung erfahren, die zu kennen interessant aber nicht entscheidend ist. Diese Einstellung ist notwendigerweise in der Methode begründet; da diese ausgebildet ist, den Wandel darzustellen, wird es schwer sein, mit ihr nun gerade die Kriterien der Beharrung zu erkennen. Die Frage nach dem Verhältnis von „Raum und Stil" wird hier doch notwendig so gestellt: Wie verhalten sich die Räume oder Landschaften zum gotischen, zum barocken usw. Stil? D. h. es liegt eine nicht tragbare Umkehrung in der Bedeutungszumessung des zu Ermittelnden vor: Wenn ich nach dem Verhältnis von Raum (Rasse) und Stil frage, so muß doch folgendermaßen bewertet werden: primär ist die Konstante einer räumlich-rassisch bedingten Grundhaltung des Künstlerischen, sekundär tritt zu dieser Konstante die Funktion des organischen Wandels geistiger Bewegungen (d. h. der Zeitbegriff) hinzu. Da aber die geistigen Bewegun-

[5]) Siehe die Übernahme der Wölfflinschen Begriffspaare, Jahrbuch Peters 1926.

gen, wie die Kultur überhaupt, nicht im luftleeren Raum entstehen und sich auf eine nun gehorsam überall gleich reagierende Menschheit herabsenken, sondern da sie von Menschen gemacht und getragen werden, so dürfen wir annehmen, daß die großen geistigen Bewegungen ebenfalls in irgendeiner Form raum- und rassebedingt sind, d. h. daß sie wesensgemäß inneres Eigentum eines rassischen oder völkischen Raumes sind, so daß man von geistig verwandten und von wesensfremden Räumen untereinander sprechen kann. Grundsätzlich aber muß man sich darüber klar sein, daß der zu untersuchende Raum nicht groß genug gewählt werden kann, daß dementsprechend die rassische Raumordnung der kleineren der Stämme methodisch vorzuziehen ist. Stamm und Landschaft sind künstlerisch keineswegs als gleiche Zeugungsfaktoren anzusehen und methodisch in keiner Weise gleichzusetzen: man kann durchaus einen Landschaftsstil mitbestimmen — wie Riemenschneider den mainfränkischen — selbst aber durchaus nicht der Stammesherkunft sein, die von dieser Landschaft eingeschlossen wird (ebenfalls Riemenschneider)! Daß hier die größten Fehlerquellen liegen können, hat Paul Pieper in jüngster Zeit eindringlich klarlegen können[6]). Hier gehen persönliche Veranlagung des Schaffenden, Traditionen, die er mitbringt, und die er an der Stätte seines Wirkens vorfindet, Umwelteindrücke usw. so unentwirrbar durcheinander, daß methodisch keine Zuverlässigkeit erreicht werden kann. Erst wenn man von diesem Bild um mehrere Schritte zurücktritt und die kleineren Konturen sich verwischen läßt, wird man die Möglichkeit haben, die großen Perspektiven und Gegensätze sich abzeichnen zu sehen; dann werden die „Landschaften" an sich gegenstandslos und ordnen sich ein in das Gefüge der großen europäischen Rassenströme. Und es scheint kein Zweifel, daß wir nur in diesen großen Dimensionen rechnend zunächst Aussicht auf Erfolg haben können; von hier aus dürfte sich dann mancher Einzelzug bestimmter völkischer Gruppen innerhalb einer Rasse herausarbeiten lassen. Damit wären wir wiederum an der Schwierigkeit des Anfangs dieser Überlegungen, an der Frage nach der wissenschaftlichen Methode angelangt.

Diese Methode wird notwendig das Kunstwerk selbst ausschließlich in den Mittelpunkt der Betrachtung rücken müssen; sie wird auf geistesgeschichtliche Ausleihen bei Geschichte, Philosophie und verwandten Gebieten im großen und ganzen verzichten können, sie wird sich einen Weg suchen müssen, der die Erscheinung des Kunstwerkes wie die mit ihm ausgedrückte Haltung und Geistigkeit (die ja nicht mißachtet wird) transparent werden und uns einen Blick tun läßt in jene geheimnisvollen Hintergründe der Erbbestimmung, Erbanlage und Erbsubstanz, die Werden und Existenz eines Kunstwerkes gestalten. Dazu ist es notwendig, die schon seinerzeit von Drost erhobene Forderung[7]) an die Kunstbetrachtung wahrzumachen: „Alles, was über ein Kunstwerk ausgesagt werden kann, muß seiner Form [lies: Erscheinungsform] immanent sein." Die Gestalt des Kunstwerkes muß Ausgangspunkt aller Betrachtung bleiben.

(Eine wichtige Sonderbemerkung für das Gebiet der Musik kann hier nicht unterdrückt werden. Es ist ein weitverbreiteter Irrtum, daß Musik nach dem schriftlich fixierten Notenbild zu interpretieren sei, daß man aus ihm die „Form" ablesen und damit auch zu den Gehalten, Wirkungen, zu den gefühlshaften oder gedanklichen Auslösungen, die sie hervorruft, verbindlich Stellung nehmen könne. In Wirklichkeit aber handelt es sich um einen lebendigen Vorgang, um das Begreifen des vor den Ohren eines Hörers sich v o l l z i e h e n d e n Musikwerkes. Und nicht nur das lebendige Klangbild ist dabei entscheidend — der Klangstil —, sondern es ist entscheidend, daß „Form" in der Musik zum Unterschied etwa zur Malerei ja nur scheinbar auf dem Notenpapier fest beschaubar ist, in Wirklichkeit aber ein zeitlich ablaufendes Geschehen darstellt, das bis heute von der Musikwissenschaft noch nicht einwandfrei physiologisch beschrieben und interpretiert werden konnte. Wenn also gesagt ist, daß alles, was über ein Musikwerk auszusagen ist, seiner Form immanent sein müsse, so tritt die besondere Schwierigkeit hinzu, daß „Form" nicht eine absolute und momentane Existenz darstellt, sondern in ihrem zeit- und klangbedingten Spiel- und Hörvorgang erfaßt werden muß, der erst nachträglich zu einer Simultanvorstellung sich verdichtet. Hier dürfte die deutsche Musikwissenschaft ein weites und dankbares Arbeitsfeld haben!)

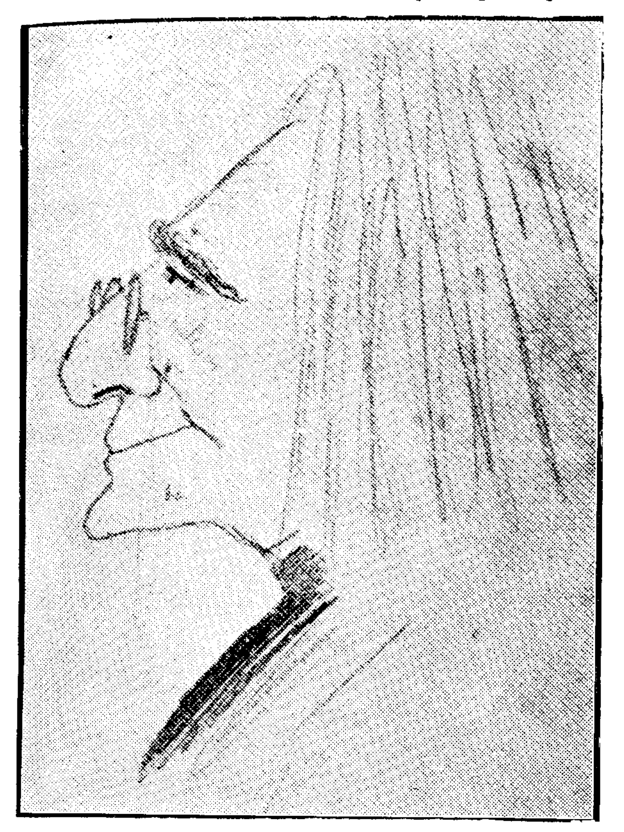
Was aber begreifen wir unter der „Gestalt"? Wir begreifen unter ihr die m o m e n t a n e und die l o k a l e Ordnungsbedingtheit eines Kunstwerkes. Die Summe der zeitbedingten (momentanen) Werkeigenheiten bestimmt den Z e i t s t i l eines Kunstwerkes, die (lokalen) Einwirkungen des „unreflektierten Grundes" (Pieper) der völkischen und rassischen Räume erfassen wir unter

---

[6]) Siehe seine „Kunstgeographie" in: Neue dtsche. Forsch., Berlin 1936, bes. S. 22ff. Unter den vielen Beispielen aus der Musikgeschichte sei auf eines hingewiesen: den so ausgeprägten norddeutschen Orgelstil des 17. Jahrhunderts halfen u. a. ein Elsässer und Thüringer auszubilden.

[7]) a. a. O.

Franz Liszt in der Karikatur



Zeitgenössische englische Karikatur



Aufnahme: Mohr, Frankfurt/M.

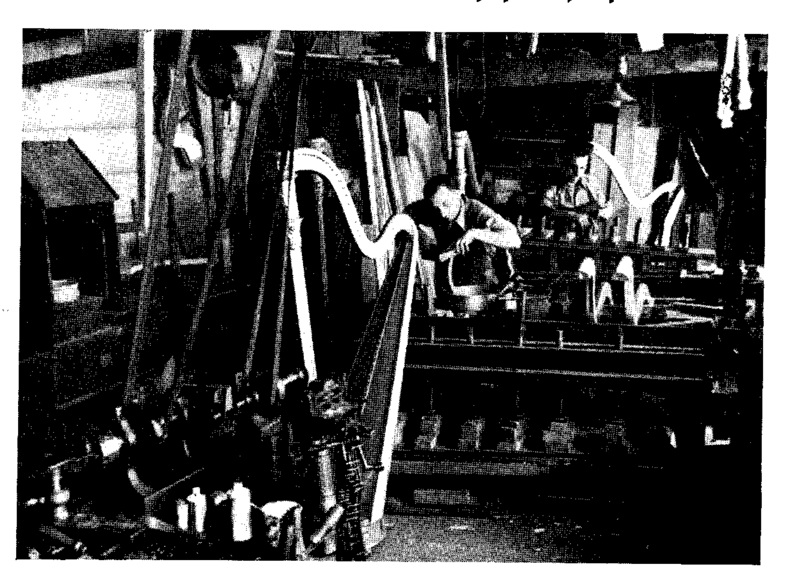


Aufnahme: Mohr, Frankfurt/M.

Bild rechts oben:
Franz Liszt wird selbst von Chinesen durch ein Ehrenschwert ausgezeichnet
Zeitgenössische Karikatur

Bild rechts Mitte:
Franz Liszt als Pianist. Zeitgenössische Karikatur

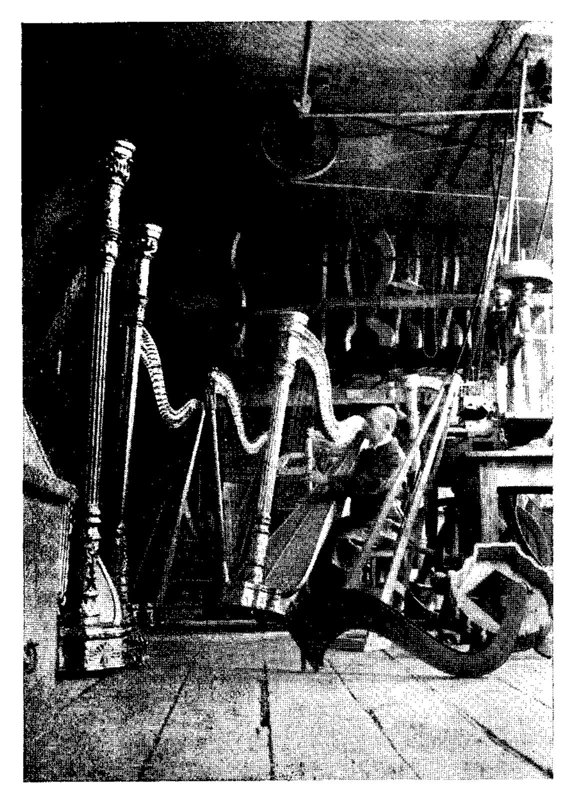
Vom Werden der Deutschen Harfe



Ein Blick in die Werkstatt des deutschen Harfenbauers

Vom Werden der Deutschen Harfe





Aufnahmen: Höpfner, Göttingen (3)

Ein Blick in die Werkstatt des deutschen Harfenbauers (zu dem Aufsatz von Höpfner S. 656)



Aufnahme: Presse-Photo, Berlin

Hausmusik im studentischen Kameradschaftshaus in Berlin-Grunewald

dem Begriff des Erbstiles. (Zum Unterschied von Raumstil, der einen geographischen, landschaftlichen Bezirk vertritt; Erbstil umfaßt den Raum einer Erbgemeinschaft.) Zeit- und Erbstil in ihren getrennten Kraftfeldern und ihrer im Kunstwerk vollzogenen vollkommenen Verschmelzung bestimmen die Wesenheit eines Werkes.

Zum Zeitstil sind alle die Werkeigenheiten zu rechnen, die zu dem technischen Rüstzeug einer Kunstepoche gehören und ihr wesentlich eigentümlich sind. In der Geschichte der Musik sprechen wir von monodischen, polyphonen, homophonen usw. Kulturen, die wesentlich und ausschließlich als Sprachmittel einer mehr oder minder umgrenzbaren „Zeit", d. h. einer geistigen Entwicklungslage, zugeordnet sind. Es geht darum keineswegs an, etwa die Polyphonie an sich als nordische Sprachform, die Homophonie an sich als westisches Eigentum oder gar in romantisch-assoziativer Oberflächlichkeit den Dur-Dreiklang als das Wesen der germanischen Musikhaltung hinzustellen; hier handelt es sich um Sprachmittel von historisch greif- und umgrenzbaren musikalischen Kulturen. Es ist durchaus eine momentane Ordnungsbedingtheit eines Musikwerkes, ob es sich polyphon, homophon, figurativ, monodisch usw. ausspricht, und es ist wohl zu begreifen, daß das, was der Geisteswissenschaftler bisher unter „Stil" verstand, für seine Untersuchungen ebenso brauchbar war, wie es für die Erkenntnis des Erbstiles unzureichend, ja, irreführend sein muß.

Was aber ist unter Erbstil zu begreifen und im Kunstwerk zu interpretieren? Allgemein also jene irrationalen Kräfte, die vom „unreflektierten Grund" der Erbbestimmung ausstrahlen. Diese Kräfte treten als lokale und primäre den sekundären und momentanen zur Seite, d. h. sie müssen in irgendeiner Form bestimmend auf die momentanen Werkeigenheiten einwirken. Betrachtet man zeitlich bedingte gleiche Werkeigenheiten in verschiedenen Erbräumen, etwa die barocke Polyphonie in Deutschland und Italien (Bach—Vivaldi), so ist unschwer die Feststellung zu machen, daß in diesem Falle die Polyphonie in verschiedener Bestimmung eingesetzt worden ist, daß sie dementsprechend als Sprachmittel einer verschiedenen Bewertung unterzogen worden ist. An Hand von Einzelwerken könnte man etwa die Vivaldische Polyphonie als klar gruppiert, festlich repräsentativ und gelockert usw., die Bachsche als streng, tiefsinnig verflochten, symbolhaft-objektiv charakterisieren. Doch ist leicht einzusehen, daß mit diesen Begriffen wenig anzufangen ist, da sie 1. nur über die barocke Polyphonie Auskunft geben, 2. aber an sich als Begriffe zu wenig eindeutig erscheinen und 3. ziemlich flüchtig aus der Erscheinungsform des Kunstwerkes abgeleitet worden sind. Immerhin zeigt dieses einfache Beispiel, daß die begriffliche Erfassung der lokalen Bestimmung und Bewertung aller momentanen Werkeigenheiten eines Kunstwerkes zwar von seiner zeitlichen Erscheinungsform als der sachlich greifbaren ausgehen muß, aber eine Methode und Terminologie erfordert, die weitgehend von der einer Zeitstiluntersuchung entfernt werden muß. Die Frage der Bewertung bleibt demnach der einzige und entscheidende methodische Zielpunkt.

★

Es darf hier abgebrochen werden: die Situation der gegenwärtigen Grundlagenkrisis scheint klar. Die weltanschauliche und methodische Überwindung der sogen. Geisteswissenschaft und ihrer völkisch-wertmäßigen Unbezogenheit ist die Aufgabe der Kunstwissenschaften und damit auch der Musikwissenschaft; diese Aufgabe muß notwendig auf die Schöpfung einer weltanschaulich und methodisch einwandfreien Brücke von der Erscheinungsform des Kunstwerkes zur Sichtbarmachung seiner rassischen und völkischen Bedingtheit und deren wertmäßiger Determination abzielen. Das Kunstwerk selbst muß dabei allein Auskunft genug sein, es muß als die letzte, bestmöglichste Substanzierung dessen angesehen werden, was ein Künstler in der Zeit und im Auftrag seines blutmäßigen Erbes zu sagen hat. Viele Wege werden die deutsche Musikwissenschaft diesem Ziele näherführen[8]), und Generationen werden sich darum zu bemühen haben. Unter dieser übergeordneten Schau werden die großen und kleinen Aufgaben der Musikwissenschaft stehen: das Volkslied, Musik und Volk, Staat und Volk, sowie die unsere deutsche Musikgeschichte neu aufackernden zahllosen Einzeluntersuchungen, die zu einer neuen deutschen Musikgeschichtsschreibung führen dürften. Friedrich Blume hat jüngst in der Festsitzung des Musikwissenschaftlichen Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft anläßlich der Reichsmusiktage 1938 in Düsseldorf auf den Ernst und die Unbestechlichkeit hingewiesen, mit denen der deutsche Musikwissenschaftler bereit ist, die gestellte Aufgabe in Angriff zu nehmen; er hat völlige Klarheit darüber geschaffen, daß es in dieser entscheidenden Krisis eines auf keinen Fall geben darf: Leichtfertigkeit und geisteswissenschaftliche Fabulierkunst zur Vortäuschung bereits sicherer

[8]) Die bescheidene Weisung eines Weges wird der Verf. mit einer im Herbst erscheinenden Veröffentlichung versuchen, deren Titel „Empfängnis und Gestaltung" den gewählten Weg anzudeuten vermag.

Ergebnisse! Die schwere Aufgabe ist weder mit Schlagworten noch mit dem Dur-Dreiklang zu lösen.
Die Mitarbeit **aller** aber muß organisatorisch und finanziell sichergestellt werden: dazu wird und muß die Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft sinngebende Zentrale sein, die in wissenschaftlichen Aussprachen, Kongressen und in richtungweisender Schrifttumspflege die Vielfalt der Kräfte zusammenführen kann. Die Wissenschaft, die sich nicht selbst ihre großen Themen stellen kann, deren richtungebende Geister nicht durch das Vertrauen aller zur Führung gelangen, muß notwendig tote Organisation bleiben. Die deutsche Musikwissenschaft wird ihre lebendigen Kräfte fruchtbar werden lassen und in der DGMW. eine aktive Forschungsgemeinschaft sehen, in der Einordnung in die gemeinsame Arbeitsfront und Achtung vor der wissenschaftlichen Leistung des Kameraden Voraussetzung sind. Hier wird ein fruchtbares Umwerten wissenschaftlicher Arbeit in eine nationalpolitisch-aktive musische Erziehung anzubahnen sein, die unserer Wissenschaft den leben- und sinnspendenden Boden im Raum des Volkes wiedergibt, worin unsere Aufgabe und Verpflichtung besteht.

Von fehlerhaften Traditionen

Von **Alfred Weidemann**, Berlin

Fausts Wort: „Es erben sich Gesetz und Rechte wie eine ew'ge Krankheit fort", kann auch für manche vom Wunsch der Komponisten abweichenden Eigenmächtigkeiten bei der Wiedergabe musikalischer Werke gelten. Wie auch sonst auf anderen Gebieten, werden von den Musikinterpreten, so merkwürdig es ist, gewisse Fehler immer wieder nachgemacht. Aus der Zahl dieser seltsamen Traditionen seien hier einmal einige beliebige herausgegriffen in der Erwartung, daß diejenigen, die es angeht, dadurch ein wenig zum Nachdenken veranlaßt werden.
Wenden wir uns zunächst den Sängern zu. Jeder, der Verdis „Aida" im Klavierauszug genau kennt, wird sich erinnern, daß der Schlußteil von Radames' Arie „**Holde Aida**" eine abnehmende Dynamik zeigt. Bei der letzten Wiederholung der Worte „deinen Thron bis zur Sonn' erhöhn" steht pp, und der Komponist fügt dem Schlußton des Sängers noch ein „smorzando" hinzu. Dennoch hört man von so gut wie allen Tenören diesen Schluß mit voller Kraft fortissimo hinausgesungen, zum Teil wohl, um recht effektvoll zu wirken, zum Teil wohl auch, weil mancher Sänger fürchtet, das hohe Schluß-b pianissimo nicht rein bringen zu können. Aber Innerlichkeit und dramatische Wahrheit werden dadurch in äußerlichen Effekt verkehrt. Ist den Interpreten denn hier ganz entgangen, daß Radames die genannten Worte im Gedenken an die geliebte Aida in träumerischer Versunkenheit, Entrücktheit aussprechen soll? Muß nicht der Dienst am Werke, die Befolgung der Wünsche des Schöpfers erstes Gebot für einen wahrhaften Künstler sein? Man lese einmal in Verdis Briefen nach, mit welcher Schärfe sich dieser Meister gegen nichtbefolgte Angaben und gegen Änderungen in seinen Opern wendet. „Ein Dirigent, der sich erlaubt die Tempi zu ändern!" ruft er 1872 in einem Brief empört aus. „Wir haben es wohl nicht nötig, daß Dirigenten und Sänger neue Effekte entdecken, und ich für meinen Teil erkläre, daß es nie, nie, nie jemandem gelungen ist, auch nur alle die von mir beabsichtigten Wirkungen herauszuholen... niemandem! Nie, nie... weder Sängern noch Dirigenten!!"
Der Meister wäre daher sicher nicht mit dem Einfügen effektsüchtiger hoher Töne am Schluß einer Arie, die den Bau einer Melodie zerstören, einverstanden gewesen, wie man es z. B. beim Ausklang des ersten, langsamen Teils der bekannten Sopranarie aus „Ernani": „**Ernani, Ernani, rette mich!**" häufig hören kann. Das noch immer viele Hörer rasend machende, von allen Tenören traditionell eingelegte hohe C in der Stretta der Troubadour-Arie „**Lodern zum Himmel seh' ich die Flammen**" dürfte eine Ausnahmekonzession Verdis gewesen sein, denn dieser Brauch ist schon sehr alt — oder hat der Meister ihn machtlos dulden müssen? Daß jede wertvolle Melodie ihren organischen Bau besitzt, scheint so manchen Sängern und Sängerinnen ein Geheimnis zu sein. Was bei einem Schlager kein Schade ist, ihm vielmehr angemessen sein mag, ist bei guter Gesangsmusik eine Barbarei.
Um ein hohes B des Tenors handelt es sich auch in einer anderen romanischen Opernarie, um das B gegen den Schluß der beliebten sogenannten **Blumenarie** in „Carmen" auf dem letzten Worte der Stelle „und ewig dir gehör' ich an!" Der Komponist schreibt hier pp vor, der Darsteller des José soll diese Worte also mit zärtlicher Innig-

keit singen — dennoch schreit die Mehrzahl der Tenöre das B laut heraus als Gipfelpunkt einer dynamischen Steigerung.

Etwas für musikalisch feinere Ohren recht Unschönes ist — leider meistens — in der dritten Strophe von Walthers Preislied zu hören. Hier pflegen in den beiden kurzen Perioden „am lichten Tag der Sonnen, durch Sanges Sieg gewonnen" die Schlußsilben von „Sonnen" und „gewonnen" jeweils auf dem hohen G im Forte laut herausgesungen zu werden, wohl durch das (nur kurze eintaktige) Kreszendo des Orchesters hierzu verleitet. Das kurze Abbrechen auf dem hohen Tone wirkt hier recht häßlich, und das schöne Schweben dieser Strophe, die, von einigen kurzen Kreszendos abgesehen, allgemein piano gehalten ist (siehe die Bezeichnungen im Orchesterteil), wird hierdurch sehr unpoetisch grob unterbrochen; wie störend auch die dadurch entstandene akzentuierte Betonung der Nebensilben! Daß in der Schlußkadenz dieser dritten Strophe des Preisliedes das „poco rit." Wagners nicht selten zu einem sentimentalen längeren Verweilen ausgedehnt wird, wodurch das Wort „Paradies" die unschöne Betonung auf der ersten Silbe erhält, sei nur nebenbei erwähnt.

Den Hörer, der nicht nur der Musik lauscht, sondern auch für die Worte der gesungenen Dichtung empfänglich ist, muß zuweilen der Ausdruck im Vortrag von Strophenliedern recht befremden. Ein Beispiel hierfür: In dem Liede „Frühlingstraum" in Schuberts „Winterreise" steht bei den Worten „da war es kalt und finster, es schrien die Raben vom Dach" das dynamische Zeichen f. Die analoge Stelle der zweiten Strophe lautet: „Nun sitz' ich hier alleine und denke dem Traume nach". Es dürfte jedem klar sein, daß diese letzteren Worte nicht ebenfalls forte gesungen werden können. Der Komponist hat die Worte der beiden Strophen des Liedes wohl untereinandergeschrieben und bei der zweiten Strophe kein neues Vortragszeichen für nötig gehalten, weil er die hier erforderliche dynamische Modifizierung für selbstverständlich hielt. Die jetzigen Ausgaben des Liedes, welche die beiden Strophen hintereinander bringen, setzen jedoch bei der genannten Stelle der zweiten Strophe ebenfalls ein f, und die Sänger singen sie auch so! Dagegen wären doch wohl, während die Stelle „da war es kalt und finster..." laut, fast verzweifelt zu bringen ist, die Worte „nun sitz' ich hier alleine..." leise und schmerzlich zu singen. Unmöglich kann man diesen die gleiche Tonstärke, denselben Ausdruck wie den in der Melodie gleichlautenden Worten der ersten Strophe geben.

Eine große Unsitte im Gesang ist schon seit längerer Zeit das über Gebühr lange Halten des Schlußtones einer Arie, eines Liedes, gewöhnlich im Forte oder Fortissimo. Sie kommt zwar fast nur in der heiteren und in der Unterhaltungsmusik vor — auf der Opernbühne und im ernsten Konzert ist sie selbstverständlich ausgeschlossen —, findet sich aber doch zuweilen auch schon bei seriöser Musik, und zwar hier meist bei italienischen Tenören. Man kann diese wenig geschmackvolle Gepflogenheit besonders im Rundfunk und auf der Schallplatte hören. Manchmal wird während des ganzen Instrumentalnachspiels der Schlußton des Sängers ausgehalten, wobei es nicht immer genau genommen wird, ob das Nachspiel durchweg auf dem Tonikadreiklang oder einer anderen passenden Harmonie aufgebaut ist oder nicht. Daß eine derartige effektsüchtige Stimmprotzerei nicht dem Werke dient, sondern die Aufmerksamkeit des Hörers nur auf die robuste Kraft der Stimme lenkt, braucht wohl kaum gesagt zu werden.

Ebenso wie beim Gesang gibt es auch in der Wiedergabe der Instrumentalmusik so manche anfechtbaren, dem Willen des Komponisten zuwiderlaufenden fest eingewurzelten Traditionen. Der lange Zeit sehr beliebte Brauch, den Schlußteil des Meistersinger-Vorspiels vom letzten Eintritt des Zunft- oder Festmotivs an plötzlich schneller als das vorhergehende zu nehmen und gewissermaßen eine Stretta daraus zu machen, während es sich hier doch offensichtlich um eine Apotheose des Meistergesangs handelt („Sehr gewichtig" heißt es zu Beginn dieses Abschnittes), ist neuerdings im Abnehmen begriffen, aber noch nicht gänzlich verschwunden.

Eine andere befremdende Tradition hält sich leider noch immer. Sie betrifft das Orchesternachspiel am Schluß des „Siegfried", das keineswegs ein Lärmstück zum Zerklatschen, als Begleitung zum Beifall der Hörer für die Sänger da ist, sondern eine herrliche kleine Jubelsinfonie darstellt. Es besteht jedoch hier die wohl schon vielen Hörern aufgefallene Tatsache, daß dieses schöne Orchesterstück in den meisten Aufführungen des Werkes zu einem wüsten Lärm wird, der von der Pauke beherrscht ist und in dem nur zuletzt mehrmals das sogenannte Welterbschaftsthema (in Wahrheit ein Thema der Liebe Brünnhildens und Siegfrieds) sich in den tieferen Blechbläsern stark heraushebt. Diese Melodie wird von den Dirigenten meist mit aller Kraft herausgeholt und erdrückt dadurch alles andere in den Schlußtakten. Wagner aber hat doch hier ganz offenbar das sogenannte Jubelmotiv entsprechend den Schlußworten des Heldenpaares als führende Melodie

gewünscht. Die melodische Führung des ganzen Abschnittes zeigt dies ebenfalls klar. Der lange jubelnde Triller vor dem Schlußakkord verschwindet natürlich auch; er ist ohnehin so gut wie nie zu hören.

Auch hinsichtlich der pianistischen Liedbegleitung gäbe es manches Beispiel zu unserem Thema anzuführen. Eines möge aus Raumgründen hier genügen. Es handelt sich um die Zwischenspiele in Schuberts wundervollem Liede „Auf dem Wasser zu singen". Diese Zwischenspiele des Klaviers bringen dieselbe charakteristische Wellenfigur, die das Grundthema des Liedes in Gesang und Begleitung ist. Viele Begleiter nun beginnen, sobald der Sänger schweigt, bei den Zwischenspielen plötzlich zu eilen und diese herunterzuhasten, als ob es sich um die belanglose Musik eines Varietécouplets handelte. Mit keinem Worte einer Tempobezeichnung hat der Komponist hierzu Veranlassung gegeben; es steht vielmehr über dem Anfang des Liedes die für dieses also in seiner Gesamtheit geltende Vorschrift „Mäßig geschwind". Die erwähnte Beschleunigung des Tempos widerspricht vollkommen dem Inhalt des Liedes und zerreißt unweigerlich die wundersame Stimmung des Ganzen. Gerade der Liedbegleiter muß ein sehr fein empfindender Musiker sein und auch für den Inhalt, für die Stimmung des Gedichts ein Gefühl besitzen. Er wird dann selbst die scheinbar kleinste Kleinigkeit gar nicht übersehen können und nicht, wie es leider geschieht, Zwischen- und Nachspiele gleichgültig, sorglos behandeln. Es wird ihm nicht begegnen können, daß er z. B. die beiden Schlußakkorde des Nachspiels von „Archibald Douglas", die Loewe ausdrücklich piano wünscht, fortissimo herunterpaukt, weil der vorhergehende jubelnde Teil dieses Nachspiels im Forte gehalten ist. Der Komponist dieses hohen Liedes der Heimatliebe wußte genau, warum er seine Ballade ganz zuletzt leise schließen läßt, und der aufmerksame, verständnisvolle Hörer fühlt, warum. Es ist nicht gleichgültig, wie ein Tonmeister ein Werk schließt.

Die obigen wenigen Beispiele mögen für so manche anderen gelten. Fort mit allen falschen Traditionen, die sich eingenistet haben! Die hier mitgeteilten sollen erneut in Erinnerung bringen: Oberstes Gesetz bei der Wiedergabe von Musikwerken ist der Wille ihrer Schöpfer.

Bella musicalia

(Musikalische Kriege)

Von Karl Gustav Fellerer, Freiburg (Schweiz)

Eine in ihrer Naivität und Derbheit meist recht unterhaltliche Art musiktheoretischer Darlegungen im 16.—18. Jahrhundert sind die in Bericht- und Dialogform geschriebenen „Bella musicalia" („Musikalische Kriege"), in denen die gegensätzlichen Meinungen und Gruppen in Heerlager gespalten dargestellt werden. In der Philologie hat Andreas Salernitanus Cremonensis ein Bellum grammaticale geschaffen, das die Meinungen in allegorisch-dramatischer Handlung gegeneinandertreten läßt. 1553 hat der Musiker Claudius Sebastiani aus Metz, der auch als Organist in Freiburg i. U. wirkte, sein Bellum musicale veröffentlicht und darin ein sehr lebendiges Bild von dem Kampf zwischen Mensuralmusik und gregorianischem Choral in der Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts gegeben. 1563 und 1568 ist diese für die Gegensätze in der Kirchenmusikpflege der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ebenso wie für die ganze Musikanschauung der Zeit bedeutsame Schrift in Straßburg neu aufgelegt worden. R. Schlecht hat sie 1876 in deutscher Übersetzung erneut zugänglich gemacht.

In der oft derb-komischen Darstellung des „musikalischen Kriegs zwischen den Königen des Choral- und Figuralgesangs, welche um Erlangung der Oberherrschaft in der Musikprovinz kämpften", hat Cl. Sebastiani eine Übersicht über die verschiedensten musikalischen Fragen und musiktheoretischen Lehren seiner Zeit gegeben. Die beiden Könige, der ältere Museus, der Planus, „gesetzt, gesprächig, aber ernst und deswegen bei dem Volke wenig beliebt", und Linus, der Mensurale, „heiter, fröhlich, liebenswürdig und bei allen beliebt", waren beide Söhne des Apollo, bekamen aber Streit über die Frage, wem von ihnen die erste Stelle gebühre. Nur der Krieg kann eine Entscheidung treffen. So ziehen die feindlichen Brüder mit ihren Heeren gegeneinander.

Zum Heer des Königs Planus gehören alle Noten, Formen des Chorals und seiner Theorie. „Nachdem der König Planus dieses Heer versammelt hatte, führte er alle Truppen in die sehr weiten Ebenen der Töne, an einen Ort nahe der Schlußgrenzen bei D sol re, E la mi, F fa ut und

G sol re ut, den man Ambitus nennt. Dort schlug er Lager am Flusse der Noten, Mutatio genannt, auf welchem die Schiffe aufwärts mit Waren beladen aus re gefertigt geführt wurden, die absteigenden Schiffe aber fuhren die in la gefertigten Waren auf demselben Strome der Mutation den Stimmen zur Unterstützung zu." Im Heer des Mensuralkönigs aber sammelten sich die mensuralen Modi, Proportionen u. dgl., die Intervalle, Mutationen, Skalen, die verschiedenen Stimmen, Instrumente, Tabulaturen, Komponisten u. a. Der Mensuralkönig „sammelte also seine Truppen zu einem Heere und führte sie selbst in dieselbe Ebene der klingenden Töne und schlug ein Lager auf der andern Seite des genannten Flusses Mutatio auf, so daß beide Heere nur durch das Flußbett geschieden waren".

Sebastiani schildert nun das Hin und Her des Kampfes, das damit endet, daß sich der König Planus mit dem Mensuralkönig versöhnt, d. h. daß noch keine endgültige Abwendung vom Choral erfolgt und die Polyphonie mit dem Choral verbunden bleibt. Auch die Musiktheorie stellt die für Choral- und Mensuraltheorie gleichmäßig geltenden Gesetze heraus. Beispiele erläutern die musiktheoretischen Gesetze, Ornithoparch wird bei den Kontrapunktregeln zitiert. Sebastiani wendet sich gegen die Mißachtung des Kontrapunkts in seiner Zeit: „Wir ermahnen also alle, daß sie das verkehrte Urteil solcher Leute wie eine Schmach verwünschen, daß sie dagegen mit den echten und größten Musikern es für wahr halten, daß ohne Kenntnis und Fertigkeit im Kontrapunkt nie einer ein vollendeter Musiker sei."

Komponisten und Ausführenden soll der Ausgang des Kampfes ein Ansporn zur Vertiefung ihrer künstlerischen Arbeit sein. Sebastiani sieht einen Rückgang der Kunst in seiner Zeit, und dem sucht er durch sein „Bellum musicale" entgegenzuwirken. Der Gegensatz zwischen Choral und Polyphonie muß ihm den Rückgang begründen, während es in Wirklichkeit die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts immer bestimmender hervortretende Änderung der Musikauffassung und musikalischen Ausdrucksgebung war, die für Vertreter der alten Schule, zu denen auch Sebastiani gehörte, Anzeichen eines „Rückgangs" waren. Er betont, daß „die Art, den Kontrapunkt zu singen, jetzt selten ist" und daß viele, „wenn jemand einmal den Kontrapunkt erwähnt und denselben von einem vollkommenen Musiker fordert, ihn mit mehr als hündischem Haß zerzausen und in ihrer Torheit behaupten, daß es viele schlechte und verdorbene Arten gebe, welche die Ohren beleidigen und unter den Kompositionen keine Stelle verdienen. Das gestehen wir zu, aber sie sind Esel, denen nichts gefällt als ihr eigenes Geschrei und was zu diesem stimmt". Der Gegensatz zwischen dem alten strengen Kontrapunkt und der sich anbahnenden ausdrucksbestimmten Homophonie und Monodie ist der Kern von Sebastianis Bellum musicale. Der als Haupthandlung geschilderte Kampf zwischen Cantus planus und Cantus mensuralis hat in der Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bestanden, war aber schon in dem Sinn, daß der Choral seine liturgischen Funktionen behielt, die eigentliche musikalische Entwicklung aber der Polyphonie zukam, entschieden. Die die gesamte Musik der Zeit betreffende Frage war die des individuellen Ausdrucks, und darin lag der wesentliche Gegensatz zwischen der alten und neuen Generation, die in Sebastianis Trauer um den verlorenen Kontrapunkt und in vielen einzelnen Bemerkungen hervortritt.

Ein ähnliches Werk hat 1622 der Hamburger Kantor Erasmus Sartorius (1577—1637) erscheinen lassen: Belligerasmus id est historia belli exorti in regno musico in qua liberalis et non tetrici ingenii lector inveniet quod tam prodesse quam delectare possit. 1639 und 1642 kam diese Schrift unter dem Titel Musomachia id est Bellum musicale heraus. Sie verlegt die Handlung in die Antike und behandelt den Kampf zwischen Bisthon und Orpheus, wobei Bisthon als Führer des Cantus planus, Orpheus als Führer des Cantus figuralis auftritt. Es ist also der gleiche Gegensatz zwischen Choral- und Figuralmusik dargestellt wie bei Sebastiani. Die Darstellung ist freilich trocken und ohne viel Witz, der Kampf bleibt unentschieden, nur der Aufmarsch der Heere wird geschildert. Zum Heer des Bisthon gehören natürlich zunächst die frommen Leute männlichen und weiblichen Geschlechts, dann Leute, die sich keiner besonderen Schätzung durch den Autor erfreuen, darunter 3000 Hamburger, die ihre Lieder singen wie: Hale witt Sandt / witt Sandt / witt Sandt / Scher schlip / Scher schlip / Hale Musseln by den olden Kraen. Brille / Brille Brille vor de quade gesichte Kraut für die Rotten und die Mauß. Buncken Knacken Schostenfegen. Wille gy weten Mell / Bockweten Mell. Wille gy Pinsternackel / Petersilge / Sippeln / Salat / Radiß / Cucummern / Andivien / Arschocken. Will gy Arfften / Bonen / Schwefelsticken negen Bundt vor ein Dreling. Halet Krabbe / Krabbe / Krabby. Krevet / Krevet. Haldt Kasseberen godt Kop / haldt Kasseberen godt Kop. Ihnen folgen die „Bachipulli", d. s. solche, die gern ins Glas sehen und singen: „Günstiger Herr und Freund halts mir für übel nicht / das Gläßlein ich dir bringen thu / so viel darinnen ist / rundadinella. Naber ick wünsch Juw einen guden Dag / Rößcken an Juw hödeken / Ich

bring Juw ditt so idt wesen mach / rößcken rodt / rößcken rodt an Juwen Hodt / were idt uth / dar wer woll gut. Ich fuhr mich über Rhein / auff einem Lilien Blade das war mein schepe / schepe schepekin. Ich fuhr mich einmal zu Braunswich auß / da durst mich also sehre." Den Schluß bilden die Organisten, Bläser, Bälgetreter, Glockenläuter, dann Vögel, Frösche, Insekten. Dieser nicht gerade von besonderer Hochschätzung des Cantus planus, also des kirchlichen Choralgesangs zeugenden Aufstellung des Heeres des Bisthon steht das Heer des Orpheus gegenüber, an dessen Spitze die Sänger in vornehmer Reihe und Tracht stehen. Die Organisten, Bläser, Geiger und alle Instrumentalisten des Orchesters folgen ihnen in trefflicher Ordnung. Die Kunstmusik, deren Vertreter als Vokalisten und Instrumentalisten in hoher Achtung stehen, treten also den Vertretern des kirchlichen Chorals, die im Gegensatz zu den Organisten nicht zu den Trägern der Kunst gerechnet werden, gegenüber. Wenn auch der Ausgang des Kampfes in der Darstellung des E. Sartorius nicht mehr geschildert ist, so wird er nach der Aufstellung der Heere sicher sein. Bedeutsam sind die Hamburger Volkslieder des frühen 17. Jahrhunderts, mit denen die ungebildeten Anhänger des Choralistenführers auftreten.

Viel witziger als dieser musikalische Krieg des E. Sartorius ist: „Bellum musicum oder musikalischer Krieg in welchem umbständlich erzehlet wird wie die Königin Compositio nebst ihrer Tochter Harmonia mit denen Hümpern und Stümpern zerfallen und nach beiderseits ergriffenen Waffen zwey blutige Haupt-Treffen sambt der Belagerung der Vestung Systema unfern der Invention-See vorgegangen auch wie solcher Krieg endlich gestillet und der Friede mit gewissen Grundreguln befestiget worden denen von musicalischer Hostilität allenthalben infestirten Frontir-Plätzen zum besten und diesen welche von der Music eintzigen Aestim machen nicht ohne dem daraus entspringenden Nutzen zu Liebe auf das kürtzeste entworfen und mit einer Landt-Carte[1]) des Cymbalischen Reichs versehen von Johann Beehren, Fürstl. Sächs. Weißenfelsischen Concert-Meistern", 1701. Nicht mehr das Choral-Figural-Problem wie im 16. und frühen 17. Jahrhundert, sondern das Problem strenge deutsche Kantorenmusik und freie itlienische Musik stehen im Mittelpunkt der Handlung. Dabei kommen die strengen deutschen Kantoren freilich schlecht weg, und der Auffassung der Zeit entsprechend wird die erfindungsreiche harmonische Musik Italiens als die wahre Compositio gepriesen. Beer schildert das Aufgebot der Truppen Harmonias und „wie Harmonia mit unzehlichen Hauffen gegen Teutschland rückte und denen Hümpern und Stümpern den Krieg ankündigte", „wie die Stümper sich in Gegenverfassung setzten und beyde Armeen in ein blutiges Treffen geriethen", „wie die Festung Systema von den Stümpern belägert und hefftig gestürmet worden", „wie Compositio wieder loß gemacht und allgemeiner musicalischer Friede geschlossen worden". Der Gegensatz zwischen freier „Invention", wie sie sich im ausgehenden 17. Jahrhundert in der italienischen Musik immer weiter entfaltete und neue Formen schuf und der strengen, auf mangelnder Erfindungskraft aufgebauten deutschen Kantorenarbeit, die äußere Züge neuer Musikauffassung mit untauglichen Fertigkeiten zu übernehmen suchte, bricht in der Darstellung Beers immer wieder hervor. Nicht die deutsche Kunst an sich, sondern die Unzulänglichkeiten der deutschen Dutzendkomposition der neuen Kunstentwicklung gegenüber werden an den Pranger gestellt. So schreibt die von den „Stümpern" in Ketten gelegte Compositio an ihre Tochter Harmonia in ihrem Bittbrief um Befreiung: „... Aber der Teutschen Ohren waren allbereits von denen Tarentinischen Syrenen absonderlich aber in etlichen Dorffschulen und Municipal-Städtlein dergestalt bezaubert, daß sie nicht allein meine getreue Warnungen nicht aufgenommen, sondern mich (o Frevel) mit gewaltthatiger Hand in Eisen und Ketten geworfen haben..." Das Ergebnis des Kampfes wird im letzten Abschnitt in reizvoller Phantasie-Entfaltung geschildert. Die Mutter Compositio und Tochter Harmonia werden nicht mehr „abgesondert / sondern auf einer Residentz beysammen wohnen / und keine ohne der andern so wohl in als außer der Vestung Systema ziehen". „Wer in dem Musicalischen Gezirck einige Ketzerey / Zanck / Zweispalt / Zwitracht und Uneinigkeit erregen würde / soll ins Narrenhäusel gesperret und mit Notenpapier gespeiset werden." „So jemand in der Inventions-See nichts fangen könte / solle ihme erlaubet seyn eines andern seine Fische / welche Themata heißen / hinweg zu nehmen / doch also / daß Er sie mit einer frembden Brühe zurichte." An alles wird bei diesem Ausgang des Kampfes gedacht: „Wer etwa mit einer bösen Ehefrauen wäre versehen worden / der soll ohn unterlaß drauflos tactiren / wird sie nicht frömmer / soll Er die Repetitiones nicht vergessen." „Canto fermo soll (im fall Er Geld bedürfftig würde) von denen Choralisten seinen Wechsel aufnehmen." „Man soll auch keine Note einen Tact lang in dem Wirtshauß zur Dissonanz liegen

[1]) R. Haas hat in seiner Musik des Barocks, 1928, S. 14, diese Landkarte veröffentlicht.

lassen. Die Quotlibeten sollen privilegirt seyn / auf allen Jahrmärkten von allerhand Manufacturen ohne Zoll / Mautt und Ungeld feil zu haben." Den musikalischen Ernst der musikalischen Einstellung Beers aber zeigen die Sätze: „Wann man in dem Land keinen Contrapunkt sehe / solle man nur sicher gläuben / daß böse Zeiten kommen / und die Stümper überhand nehmen werden. Diejenige / welche sich in der Composition Diensten einlassen wolten / sollen zuvor die Schulen besuchen / damit sie in dem Teutschen nicht wieder die Jambos, Trochaeos und Dactylos, im Lateinischen aber wieder die Caesuren der Prosodie verstießen." So werden in launiger Weise die verschiedenen Fragen der Musiktheorie der Zeit dargestellt, auch auf die im 17. Jahrhundert schon ganz zugunsten von Dur und Moll entschiedene Tonartenfrage wird nochmals hingewiesen: „Cantus Durus und Mollis wurden verdammt forthin auf einerley Linie zu wohnen / Mollis solle die schläffrigen / Durus aber die muntern Soldaten auf die Schildwach führen."

Für das Musikleben der Zeit und die Stellungnahme Beers zu verschiedenen Fragen ist viel zwischen den Zeilen dieser kriegerischen Darstellung herauszulesen. Ebensowenig wie Sebastiani und Sartorius führt Beer sein Bellum musicum zu Ende. Die musikalische Entwicklung hatte zu seiner Zeit noch keine klaren Entscheidungen der gegensätzlichen künstlerischen Strömungen gebracht. So läßt auch Beer in seiner Darstellung die Frage des endgültigen Entwicklungsgangs offen und schließt resigniert: „Was aber noch ferner von diesen Friedenschluß möchte zu melden seyn / muß biß auf den angesetzten Musicalischen Reichs-Convent ausgesetzet / und einen sonderlichen Tractat zur Materie verbleiben; Indessen will ich nach Niederlegung solcher Waffen wieder nach Hause kehren / meinen Schild in einen Tisch / das Schwerd in ein Brodtmesser / meinen Büchsenlauff in die Röhre meines Wasserbrunnens verwandeln / und mit der brennenden Lunte / womit die Canones angezündet worden / eine Tobackpfeiffe anstecken / lebet wohl." —

Sind diese Bella musicalia vom literarischen Standpunkt aus ebensowenig Meisterwerke wie vom musiktheoretischen, so geben sie in der Eigenart ihrer Darstellung doch interessante Zeitbilder der musikalischen Auffassung und der Fragen, die damals die Musiker bewegt haben. Jedenfalls sind sie eine witzige Form, musiktheoretische Fragen zu erörtern, die nur barocke Phantasie finden konnte.

Richard Wagner in der Tagespresse 1919—1932

Von Martin Wolschke, Leipzig.

Der Verfasser hat soeben in Leipzig mit einer Arbeit über „Die Musikkritik in der deutschen Tagespresse der Nachkriegszeit" promoviert.

In Schriften über Musikkritik begegnet man häufig der Ansicht, daß im Verlaufe des Kampfes um Richard Wagner im 19. Jahrhundert ein gewaltiger Niedergang der Musikkritik eingesetzt habe. Sie habe sich großenteils unfähig gezeigt, dem Genie Wagner zu folgen und es zu verstehen. Sie habe vielmehr mit „wissenschaftlichen" oder auch nur gehässigen Entgegnungen versucht, Wagners Schaffen zu „widerlegen". Die Mehrheit des deutschen Volkes sei jedoch im Gegensatz zu dieser Kritik spontan für Wagner eingetreten. Jene geschlagene Kritik habe, nachdem ihre Niederlage offenkundig geworden sei, in der Folge krampfhaft darauf geachtet, nicht wieder in eine ähnliche peinliche Lage zu geraten. Sie sei klein geworden und immer tiefer gesunken.

Zweifellos ist etwas Richtiges an dieser Ansicht. Doch sie genügt nicht, sie gibt nicht den wahren Grund an, geht nicht auf die Ursachen ein. Die Vertreter dieser Meinung gingen meist einseitig vom künstlerischen Standpunkt aus und vergaßen, die Stellung der Kritik als Zeitungs- oder auch Zeitschriftenteil zu beachten. Als solcher wendet sie sich an weiteste Kreise. Wäre der ganze Streit um Richard Wagner in Büchern ausgefochten worden, er hätte wohl kaum so viel Staub aufwirbeln können. Da er aber in der Presse geführt wurde, bekam jeder, der am Kulturleben Anteil nahm, und Zeitung las, Einblick in den Kampf, dessen Leidenschaftlichkeit zur eigenen Stellungnahme und zur Entscheidung für oder wider drängte.

Die eingangs angeführte Ansicht geht aber auch nicht auf die Frage ein, die allein die Ursachen des Streites aufdeckt: Warum entbrannte er überhaupt? — Zu allen Zeiten, seitdem man sich in Zeitung und Zeitschrift kritisch mit Kunst befaßt, sind die Großen von Teilen ihrer zeitgenössischen Kritik verkannt worden. Das haben Beethoven, Mozart, Schumann u. a. erfahren müssen. Das war bisher auch immer der Punkt, den die Gegner der Kritik aufgriffen, um deren Zwecklosigkeit, ja, Schädlichkeit zu beweisen. Allein, sie vergaßen,

daß es doch nur Teile — oft sehr kleine — gewesen waren. Bei Richard Wagner nun nahmen die Teile der abfälligen zeitgenössischen Kritik erstmalig riesigen Umfang an. Man ist bisher zu wenig auf die Frage eingegangen, warum hier das Für und Wider plötzlich in derartigem Ausmaß durch die Kritik zu einem Kampf der Öffentlichkeit geworden ist. Es muß hier genügen, mit einem Stichwort auf den Grund zu weisen: Rasch fortschreitende rassische Zersetzung des deutschen Volkes, Eindringen Fremdrassischer im 19. Jahrhundert. Durch die Judenemanzipation war der Weg zur Überfremdung der deutschen Presse endgültig freigegeben. Im Hinblick auf die Kritik denken wir nur an Heine, Hanslik. Wir haben heute erkannt, daß die rassische Zersetzung die tiefste Ursache des Absinkens unseres gesamten Volkslebens war. Nur in diesem Zusammenhang klärt sich der Kampf der Kritik um Wagner als eine der stärksten und sichtbarsten Auswirkungen dieser rassischen Zersetzung auf geistig-seelischem Gebiete. Es steht fest, daß die Hauptangriffe auf Wagner von jüdischer Seite geführt wurden —, mag es daneben auch jüdische Wagnerdirigenten gegeben haben.

Es lassen sich wohl ernsthafte, gute Deutsche finden, die Wagners Werke nicht zu tiefst berühren. Man könnte das vielleicht mit der verschiedenrassischen Zusammensetzung unseres Volkes zu erklären versuchen. Wie jeder selbst im Leben beobachtet haben wird, handelt es sich hierbei aber um „Minderheiten". Nur auf diesen rein deutschen „Minderheiten" hätte niemals der ungeheure Pressekampf um Wagner beruhen können. Zudem sind solche „Minderheiten" nicht nur im Hinblick auf Wagner anzutreffen. Manchem „liegt" Schubert mehr als Schumann, Lessing mehr als Goethe, Dürer mehr als Rembrandt. Von solchen „Neigungen" ist auch der Kunstbetrachter nicht frei. Allein — und das ist entscheidend — sie sind bei ihm nicht so eng begrenzt wie bei den meisten Kunstaufnehmenden. Die ständige Beschäftigung mit Kunst, ein unbedingt notwendiges Kunststudium müssen ihm den tiefen Einblick in alle Kunstrichtungen geben, der ihn befähigt, über ein bloßes „das gefällt mir, jenes nicht" hinauszukommen. Er hat doch die Pflicht, dem Leser etwas zu geben, was eine Vertiefung des meist rein gefühlsmäßigen Kunst„genießens" bewirkt. Indem der Kunstbetrachter die Besonderheiten der Formgestaltung, der Ideen und Probleme im einzelnen Kunstwerk aufzeigt, kann er den Leser vom unbewußten zum bewußten — und damit vertieften — Kunsterleben führen. Die Aufgabe der Kunstbetrachtung ist also eine ethische! Daß sie nicht Urteilslosigkeit bedingt, ist unnötig zu betonen. Bei diesem Bewußtmachen kann und muß die Persönlichkeit des Kunstbetrachters erkennbar sein, besonders da, wo es sich um das Erkennen von arteigen und artfremd handelt.

Es gab auch in der Nachkriegszeit Kritiker, die eben nicht „Kritiker", sondern wirklich „Kunstbetrachter" waren, die in ihrer Tätigkeit eine ethische Aufgabe sahen. Neben ihnen aber standen die Scharen jener, die mit ihren Kritiken parteipolitisch beeinflussen wollten, andere, die nur eine ästhetische Einordnung der Kunstwerke versuchten; neben ihnen standen jene, die gänzlich unabhängig vom „besprochenen" Kunstwerk ihren „Geist" sprühen lassen wollten. Kerr hat auch in der Musikkritik „würdige" Nachahmer gefunden. Alle diese Richtungen traten besonders klar bei der Behandlung der Werke Richard Wagners hervor. Mit der kommunistischen Presse kam in der Nachkriegszeit neuer Zustrom in das Lager der Wagner-Gegner. Der alte Streit wurde erneut hochgepeitscht. Nur ging es nicht mehr in erster Linie um das Kunstwerk selbst; das war nur noch Anlaß zu parteipolitischen Ergüssen. Die kommunistische Kritik stellte Richard Wagner als Exponenten der verfallenden Bourgeoisie hin und verdammte ihn mit ihr als proletarierfeindlich. Sie vergaß Wagners Teilnahme an der Revolution in Dresden. Durch sie wäre es ja gerade möglich gewesen, Wagner irgendwie mit „proletarisch-revolutionären" Ideen in Zusammenhang zu bringen, wie die kommunistische Kritik das eifrig mit anderen Komponisten versuchte. Warum tat sie das nicht bei Wagner? Der Grund kann nur in den Stoffen der Musikdramen zu suchen sein. Dem deutschen Romantiker Wagner lag die Beschäftigung mit Volkstum und Mythologie nahe. Das war dem Kommunismus mit seinen volkstumsverneinenden Gedanken äußerst unbequem. Daher die Ablehnung. Sie erfolgte auch immer zuerst vom Textlichen her! Im Tonfall paßten sich die Kritiker vollkommen dem Gesamtniveau ihrer Presse an.

> „Richard Wagner und die deutsche Bourgeoisie, insbesondere in ihrer großen Raub- und Beutezeit, sind voneinander untrennbar. Daher auch heute der Zug nach dem nationalsozialistisch-reaktionären Bayreuth. Wagner hat den heroischen Ursprung und die welterlösende Sendung des deutschen Heldengeschlechts musikdramatisch gestaltet. Eine rassenrein - germanische Linie schwingt sprechend und tönend von den Nibelungen zu den Bismarckungen. Aber zugleich fühlt Wagner in sich den Drang und Beruf, auch das Liebesleben des deutschen Spießers aus der Spähre der Jägerwäsche ins Übersinnliche emporzuheben. So entstand Tristan und Isolde."
>
> „Die Neuinszenierung des Wagnerschen Weihe-

spiels ‚Parsifal' läßt nur einen Wunsch aufkommen! Man schichte die gesamten Partituren, Auszüge und Textbücher des ‚Parsifal' zu einem Scheiterhaufen, stelle eine Anzahl geeichter Wagnersänger und -regisseure darauf (die alte Cosima und Jung-Siegfried Wagner nicht zu vergessen) — und verbrenne das Ganze."

In dieser Gehässigkeit kam der kommunistischen Kritik nur noch ein Teil der sozialdemokratischen gleich. Die sozialdemokratische Presse zerfiel nämlich — wenigstens in bezug auf Musikkritik — in zwei Gruppen. Auf der einen Seite standen die „gemäßigten" Blätter, an ihrer Spitze der „Vorwärts". Der verwaschene, verlogene, unkämpferische Ton dieser Gruppe wurde von der anderen ausdrücklich angegriffen. Diese andere Gruppe näherte sich dem Tonfall der kommunistischen Presse. Man sprach da vom „Freudenhausbetrieb" im dritten Akt der „Walküre" und schrieb über die „Götterdämmerung":

> „Man hat dabei Gelegenheit, das Zeremoniell einer germanischen Eheschließung zu beobachten: Die Erkorene wird mit Gewalt in ihr ‚Schlafzimmer' gedrängt, der Mann folgt ihr, und dann — muß sie wohl, nicht wahr? — sich als seine Frau bekennen."

Die Wirkung derartiger Kritiken darf nicht unterschätzt werden. Die betreffenden Zeitungen wandten sich an die breiteste Menge, deren Unwissenheit raffiniert ausgenutzt wurde. Hier ist systematisch Vergiftung des Volksempfindens betrieben worden.

Wie erwähnt, gingen die Angriffe der kommunistischen und sozialdemokratischen Kritik auf Wagner immer vom Textlichen aus. Es ist nachzuweisen, daß die Kritiker dabei oft gegen ihr Empfinden logen, nur um parteipolitischer Gesichtspunkte willen! Bei der Betrachtung der Musik nämlich ging ihnen bisweilen ihr Gefühl einfach durch. So stand ganz unvermittelt in der zitierten Kritik der „Roten Fahne":

> „Das Musikdrama Tristan und Isolde ist als Drama ein unendliches Geschwätz von Liebesleid, Liebesfreud und Liebestod, als Musik teilweise von wunderbarer Schönheit."

Fast gleichlautend schrieb ein sozialdemokratischer Kritiker, der sich immer als erbitterter Wagner-Gegner gezeigt hatte:

> „... denn die musikalischen Schönheiten des ‚Tristan' sind so bedeutend, daß sie für die ganze übrige schwülstige Kunst Wagners entschädigen können."

Damit ist der Gipfel der Verlogenheit erreicht: Bei dem verstandesmäßig leicht faßbaren Wort setzt die Parteipolitik ein, die sich — wie erkennbar — oft genug gegen das innere Gefühl richtete, das von der Musik derart gepackt wurde, daß selbst in der antiwagnerschen Kritik davon etwas zu spüren war!

*

Dieser großen Gruppe von Wagner-Gegnern standen als geschlossene Gruppe von Wagner-Verehrern die nationalsozialistischen Kritiker gegenüber. Für uns Jüngere, die wir in den zwanziger Jahren als Schüler noch keinen allzu tiefen Einblick in die damaligen Presseverhältnisse hatten, ist es heute geradezu überraschend, wenn wir etwa im Weimarer „Nationalsozialist" von 1928 — damals noch Wochenblatt! — in drei aufeinanderfolgenden Nummern lange, dreispaltige Aufsätze über Wagner und Bayreuth lesen; diese Würdigungen erschienen also zu einer Zeit, da die NS.-Presse noch schwer zu kämpfen hatte!

Die Gedanken, die in der nationalsozialisiischen Presse immer wieder verfochten wurden, stellten als die Sendung Bayreuths hin, Wagners Werke dem ganzen Volke am reinsten zu vermitteln; jede Regierung habe die Aufgabe, Bayreuth zum Nationalheiligtum auszubauen, ihm jede erdenkliche Förderung angedeihen zu lassen.

> „Es muß die Zeit kommen, da Wagners Wunsch Erfüllung wird, die Weihestunde dem Würdigen gegen geringes Eintrittsgeld zu bieten und ‚gänzlich freien Zutritt, ja nötigenfalls auch die Kosten der Reise und des Aufenthaltes solchen zu gewähren, denen mit der Dürftigkeit das Los der meisten und oft tüchtigsten unter Germaniens Söhnen zugefallen ist.'"

vor allem aber gingen die nationalsozialistischen Kritiker auf das Ethos der Musik ein, was in der Nachkriegszeit sonst nur selten geschah.

> „Im ganzen Hause herrschte tiefste Andacht. Jedem ernsten, künstlerisch empfänglichen Menschen teilt sich das große Ethos dieser unvergleichlichen Musik immer wieder von neuem mit, und immer erbärmlicher erscheinen uns nach solchen Aufführungen die Wichte, die Wagner für erledigt erklären."

In der übrigen Presse wurden Wagners Werke vorwiegend anerkennend besprochen. Gelegentlich scheint hier allerdings zuzutreffen, was eingangs gesagt worden war. Der Schreck der Niederlage im Kampf um Wagner im 19. Jahrhundert wirkte sich bei manchem Wagner-Gegner noch aus. Man war vorsichtiger geworden und vermied offene Ausfälle. Eine Art Ventil mag für manchen dabei jene berüchtigte Sucht, „zeitgemäße" Inszenierungen vom Stapel zu lassen und zu propagieren, gebildet haben. Die hervorragende Anteilnahme von Juden an diesen Experimenten ist bekannt. Ihnen stimmten nun einige Kritiker begeistert zu und glaubten, endlich d e n entromantisierten, zeitgemäßen Wagner zu haben.

Es muß jedoch gesagt werden, daß große Teile auch der bürgerlichen Presse gegen derartige Vergewaltigungen vorgingen. Besonders einige bekannte Musikwissenschaftler griffen in jenen Zeitungen zur Feder und traten für den echten Wagner und eine unverfälschte Interpretation ein.
So ist nach diesem kurzen Überblick festzustellen, daß in der Nachkriegszeit wohl noch die alte Wagner-Feindschaft des 19. Jahrhunderts vorhanden war. Ihre Stellung hatte sich jedoch verschoben: Sie blieb im wesentlichen auf die politisch linksradikalen Zeitungen beschränkt. Sie war vollkommen parteipolitisch ausgerichtet. Im Tonfall stellten sich diese Kritiker ebenbürtig auf das niedrige Niveau, das wir für das 19. Jahrhundert aus Wilhelm Tapperts Wagner-Lexikon kennen. Das stärkste Gegengewicht bildete die Kritik in der nationalsozialistischen Presse; sie kämpfte für das, was heute bereits verwirklicht und in dem Begriff „Bayreuth" enthalten ist.

Heinrich Simbriger

Hinweis auf einen jungen Komponisten

Er ist ein sudetendeutscher Tonsetzer, der lange in Wien lebte und im vergangenen Jahr nach Prag übersiedelte. Geboren in Aussig an der Elbe, Jahrgang 1903, verlebte er einen großen Teil seiner Jugend in der Wachau, studierte in den Jahren 1921 bis 1923 an der deutschen Prager Universität Medizin, dann Philosophie bei dem Gestalttheoretiker Ehrenfels und Musikwissenschaft bei Rietsch. Gleichzeitig war er Schüler von Fidelio Fincke an der deutschen Akademie für Musik. Gesundheitsrücksichten zwingen ihn, seine Studien zu unterbrechen. Er lebt ein Jahr in Süditalien, auf Capri und Sizilien, und benutzt diesen Aufenthalt, um sich gründlich mit der italienischen Oper und dem Volkslied zu beschäftigen. Die beiden folgenden Jahre finden wir ihn in München, wo er Schüler von Joseph Haas wird. 1927 übersiedelt er nach Wien. In der Zeit des Wiener Aufenthaltes fällt die Hauptzahl seiner musikalischen Schöpfungen, auch die Komposition seines Einakters „Der freie Junggeselle", der in Aussig unter Karl Winkler seine Uraufführung erlebte, und dessen Musik allgemeinen Anklang fand. In den dreißiger Jahren nimmt er die Universitätsstudien wieder auf, wendet sich neben den Musikwissenschaften vornehmlich der Völkerkunde zu und schließt sie im Vorjahre ab.
Der Wiener Aufenthalt wurde für den Komponisten von besonderer Bedeutung. Die Frage der Tonalität, brennendes Problem seit der Jahrhundertwende, hat die ganze Breite des Musikschaffens ergriffen und bedeutet für jeden der jüngeren Generation ein Kernproblem des Schaffens überhaupt, das grundsätzlich angegangen sein will, wenngleich eine Gesamtlösung, dem Charakter der Übergangszeit entsprechend, noch nicht herbeigeführt zu werden vermag. Es sind individuelle Lösungen, Einzelergebnisse, zu denen man bis jetzt fortgeschritten ist, die jedoch einen gewichtigen Unterbau, bedeutsame Stationen auf dem Wege zu einem neuen Tonalitätsbegriff, einer neuen Tonalitätsformulierung darstellen. Für Simbriger, begabt mit einer starken theoretischen Ader, war die Tonalitätsfrage stets ein besonderer Punkt des Interesses. Nach ersten tastenden Versuchen kristallisiert sich bei ihm eine eigene Anschauung und Theorie heraus, die, weit entfernt von allem Radikalismus, als logischer Entwicklungsschritt der alten Tonalitätsgrundlage zu erfassen ist. Eine wesentliche Anregung gibt ihm hier die Musik des Fernen Ostens, die er als Spezialgebiet seiner völkerkundlichen Studien behandelte — Frucht dieser Arbeit ist übrigens eine umfassende Arbeit über „Gong und Gongspiele" —. Den Radikalismus der funktionellen Gleichsetzung aller Töne lehnt er völlig ab, wie er überhaupt ein Feind aller Extreme und Willkürlichkeiten ist; in natürlicher Konsequenz überhöht er die alte dur-moll-Tonalität in einer Bereicherung der Skalen und Skalenausschnitte. So stellt er in seinen Werken eigene Tonmaterialausschnitte auf, bzw. bekennt er sich zur Gegenüberstellung des Grundmaterials verschiedener Ausschnitte. Simbriger begnügt sich nicht damit, diese Art tonaler Grundlagen praktisch zu verwerten, sein theoretischer Geist drängt zu systematischer Rechtfertigung. Das theoretische Werk seiner „Klanglehre" wird in nächster Zeit ausführlich Wesen und Begründung seiner auf natürlichem Entwicklungswege erreichten Theorie darlegen.
Die Musik Simbrigers trägt alle Merkmale deutschen Wesens. Sie ist versonnen wie unser Volkslied. Hierin trifft er sich ganz allgemein mit Hans Pfitzner. Seine Kunst kommt nicht direkt entgegen, sie ist in keiner Weise aggressiv, barock in dem Sinne jener malerischen Bildkompositionen des 17. Jahrhunderts, die den Beschauer voraussetzen, ihn zu einem notwendigen Glied der Gesamtkomposition machen, aber nicht in sich und für sich als geschlossene Ganzheit malerischer Gestaltetheit

leben. Aber sie ist auch in keiner Weise eigenbrödlerisch oder gar artistische L'art-pour-l'art-Kunst. Ihre Erlebnisseite ist die echte deutsche Innerlichkeit, die den ergreift, dessen Seele die gleiche Empfangsantennne besitzt. Die Persönlichkeit Simbrigers ist in Seinsbezügen verankert; nicht der erhitzte Sturmlauf sich ereifernder Phantasie und Erotik, die durch Sinnenkünste die Leere des Menschentums, den Mangel an einer Verankerung im Großen allzu oft wettzumachen sucht, macht das Wesen seiner Kunst aus, ihre nachhaltige Wirkung ist darin zu suchen, daß sie in rein musikalischer Gestaltung Ethos und wahrhaft religiöse Substanz, unbenannt und unaufdringlich, als unteilbares Ganzes einer Kraftwirkung einfließen und zum Hörer hinüberfließen läßt.

Seine Musik ist Klangmusik, und es liegt nahe, daß diese Vorliebe für Klanglichkeit, wenngleich sie die Einheit mit den melodischen und rhythmischen Elementen betont — und Simbriger will prinzipiell wie im Geistigen so auch im Musikalischen die „Ganzheit" der Welt — auch angezogen wird durch die Wiederbelebungstendenzen alter Instrumente, und neue Kombinationen versucht werden. Auch hier weiß er östliche Anregungen seiner Kunst natürlich einzugliedern. Unter den 22 Nummern seines bisherigen Schaffenswerkes, von denen auch einige in deutschen Konzerten und Sendern aufgeführt wurden, sind in dieser Hinsicht hervorzuheben: Stücke für Flöte, Bratsche und Harfe, eine Besetzung, die uns auch bei Debussy begegnet, eine Suite für Viola da Gamba solo, ferner zwei Stücke für Viola d'amur und Viola da Gamba und ein Trio für Oboe und diese beiden Instrumente, das in Wien mit Prof. Wunderer mit großem Erfolg gespielt und in den Lehrplan der Staatsakademie aufgenommen wurde. Eine besonders eigenartige Besetzung finden wir in zwei Stücken für Flöte, Celesta und Glockenspiel. Neben anderer Kammermusik (Quartetten, Trios, Klaviermusik usw.) schrieb Simbriger eine A-cappella-Messe von streng kirchentonaler Gestaltung, Chöre und vor allem auch sehr bedeutsame Lieder. Am reinsten verkörpern unstreitig bis jetzt die drei Gesänge auf Texte des Münchners H. Ch. Ade die musikalische und geistige Haltung unseres sudetendeutschen Tonsetzers

Andras Ließ.

Die linke Hand!

Betrachtungen über Dirigiertechnik

Von Hans Oskar Hasse, Berlin

„Nichts gibt mehr Ausdruck und Leben als die Bewegung der Hände. Im Affekte besonders wird das sprechendste Gesicht ohne sie unbedeutend. — Mit dem Grade des Affektes verstärken sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts; der höchste Grad hat die allerentschiedensten Züge." Diese zwei Gedanken entwickelt Lessing in seiner kritischen Schrift „Laokoon, über die Grenzen der Malerei und Poesie". Wenn man sich mit diesen Gedankengängen etwas eingehender beschäftigt, so entdeckt man, daß diese Gedankengänge sich nicht nur wie bei Lessing auf Malerei und Poesie anwenden lassen, sondern in gleichem Maße auch in der Ausübung der Musik Geltung haben. Am treffendsten lassen sie sich vielleicht auf die Tätigkeit des Dirigenten beziehen. Ein Dirigent muß sich ja der klarsten und verständlichsten Gesten bedienen, um einem Orchester, das er leitet, in der Geschwindigkeit der aufeinanderfolgenden Vortragsveränderungen, ohne daß die Anwendung eines Wortes möglich ist, seine Absichten so eindeutig und zwingend verständlich zu machen, daß jeder Spieler denselben Ausdruck zu verspüren meint, wie der Dirigent ihn im Augenblick empfindet. Betrachten wir einmal die Mittel, die dem Dirigenten zur Verständlichmachung seiner Absichten zur Verfügung stehen. Um eine vollkommene Übertragung seiner Auffassung auf das Orchester zu erreichen, kann sich der Dirigent verschiedener Mittel bedienen, die wir zunächst im einzelnen untersuchen wollen, um dann zu ihrer Wirkung im Zusammenhang zu gelangen.

Unsere Sinne nehmen bekanntlich verschiedene gleichzeitige Vorgänge zeitlich nacheinander auf und verarbeiten sie ebenfalls nacheinander. Damit aber der Eindruck der Gleichzeitigkeit erreicht werden kann, bedarf es einer außerordentlichen Schnelligkeit zum Bewußtwerden und Verstehen der einzelnen Vorgänge. Das Auge empfängt die verschiedenen Eindrücke in geordneter Reihenfolge und leitet sie an die Stelle im Gehirn weiter, von welcher die Befehle mit mäßigerer Geschwindigkeit den einzelnen ausführenden Organen zur Anwendung und Ausführung erteilt werden. Um als Ergebnis der Benutzung verschiedener Mittel eine einheitliche Wirkung zu erzielen, muß die Begrifflichkeit der einzelnen Mittel und ihre Verbindung eine so leichtverständliche sein, daß durch die Zeichen des Dirigenten in jedem einzelnen Spieler das gleiche Gefühl unmittelbar ausgelöst

wird und nicht erst das Gedächtnis des einzelnen zu einer zeitraubenden Überlegung über die wahrgenommene Geste in Anspruch genommen zu werden braucht.

Zur Erzielung einer differenzierten Abstufung von Dynamik und Ausdruck bedient sich der Dirigent der Vermittlung der linken Hand. Während die rechte Hand, die den Taktstock führt, das Tempo und den Rhythmus sowie den Charakter eines Tonstückes bestimmt, retuschiert die linke Hand in unabhängiger Bewegung davon die einzelnen Stärkegrade, dämpft ab oder hebt hervor, schafft den Ausgleich zwischen den einzelnen Klanggruppen und führt so die melodische Linie durch das Gestrüpp überladener Polyphonien, ordnet also die während des Spielens eintretenden Veränderungen und sorgt für die Klarheit und Durchsichtigkeit aller klanglichen Ereignisse. Nur die sparsamste Anwendung der linken Hand schafft jene konzentrierte Aufmerksamkeit, die notwendig ist, damit im Augenblick des zusätzlichen Gebrauches ihre Wirkung auch von suggestiver Kraft ist. Nichts ermüdet ein Orchester schneller als ein zu häufig ohne zwingende Notwendigkeit, womöglich noch im Spiegelbild der rechten Hand, über den Köpfen der Orchestermitglieder rudernder linker Arm. Der Gebrauch der linken Hand ist nur dann berechtigt, wenn die rechte Hand allein nicht mehr die Fähigkeit besitzt, bei besonderen und geschwinden Veränderungen die notwendige Deutlichkeit zu gewährleisten.

Wenn man beispielsweise sagt, der Musiker hänge mit dem einen Auge an seinem Notenblatt, mit dem anderen am Taktstock des Dirigenten, so erhellt daraus die Erkenntnis, daß die Sinneswahrnehmung des Musikers damit schon vollends in Anspruch genommen ist. Kommen nun noch Eindrücke außergewöhnlicher Art hinzu, so müssen diese in Verbindung miteinander so übereinstimmend sein, daß nicht der eine Eindruck durch den anderen gestört wird, d. h. die Haltung, der Gesichtsausdruck, das Mienenspiel, sie alle müssen sich mit dem Bewegungsspiel der Hände zu einer Einheit zusammenschließen, damit nicht die bereits bestehende Wirkung der körperlichen Erscheinung durch den nachfolgenden Eindruck der Bewegung zerstört wird. Es ist ein Mangel an Ausdrucksfähigkeit und geistig beherrschter Konzentration, wenn ein Dirigent seine linke Hand in beständiger Einförmigkeit mit der anderen mitschlendern läßt. Ebenso unmöglich aber ist es auch, wenn die linke Hand in übersteigertem Gebrauch dauernd irgendwelche eigenwilligen Posen ausführt. Denn in dem Augenblick, in dem es wirklich notwendig wäre, durch Zuhilfenahme der linken Hand einen gesteigerten Ausdruck zu erreichen, wird kein Musiker dieser Aufforderung Folge leisten, da er durch die Permanenz der vorher schon verausgabten Bewegungen auch an der neuen desinteressiert ist. Die entscheidendseinsollende Bewegung wirkt also nicht mehr suggestiv und überzeugend und verpufft. Die leere Bewegung ist somit ein zweckloses Unterfangen. Das Geheimnis der beherrschenden Handbewegung, deren Befehlen sich niemand entziehen kann, liegt eben nur in ihrer Entschiedenheit und eindeutigen Klarheit. In der Beherrschtheit ihres Ausdrucksvermögens liegt die Spannkraft, mit der sie jeden, den sie erfaßt, in ihren Bann zwingt. Diese Spannung erreicht ihre höchste Intensität, wenn sie ohne Anstrengung in sichtbar federnder Leichtigkeit nur aus der konzentrierten, aber gelockerten Haltung des ganzen Körpers entwickelt wird. Jede Festigkeit oder Verkrampfung überträgt sich zwangsläufig auf das Orchester und wird von diesem sofort mit Sprödigkeit oder Härte beantwortet. Diese Feststellung leitet über zu der Bedeutung der **Körperhaltung**.

Nicht nur das Bewegungsspiel der Hand ist als aufschlußgebender Faktor für die Übermittlung eines Ausdrucks und die Bestimmung des Vortrages von Wichtigkeit, sondern die Haltung des ganzen Körpers ist dabei von grundlegender Bedeutung. Drückt sich doch in der äußeren Erscheinung schon die Persönlichkeit aus. Es hat dabei gar nichts zu sagen, ob ein Dirigent von Gestalt klein oder groß, schlank oder füllig ist, der Zauber einer dominierenden Persönlichkeit geht nicht von dem Körper, sondern von dem Geist, der in ihm wohnt, aus. Mit einer schlaffen, nachlässigen Haltung z. B. wird niemals ein lebendiger Rhythmus oder eine ausdrucksstarke Kantilene hervorgebracht werden können, ebensowenig wie gestraffte Steigerungen oder Höhepunkte von besonderen Ausmaßen dabei erreicht werden können. Eine weitere Gefahr bildet die durch Mangel an innerer Freiheit entstehende Körpersteifheit. Der ganz auf Empfang und Anregung eingestellte Musiker, der zur Wiedergabe jedes von dem leitenden Dirigenten aufgegebenen Affektes bereit ist, übernimmt in seiner Sensibilität, ohne sich dessen bewußt zu werden, auch die körperliche Gehaltenheit und gibt sie je nach dem Grad ihrer Intensität in einer zwangsläufig belasteten Festigkeit und Klangschwere wieder. Ist jedoch der Körper des Dirigenten frei von jeder einzwängenden Hemmung und manirierten Pose, so wird die rhythmische Schwingung seines ganzen Körpers einen jeden Musiker in den Gleichtakt dieser Schwingung einzuziehen vermögen und durch ein äußerlich gar nicht wahrnehmbares, aber den sensiblen Nerven durch die körperliche Ausstrahlung sich mitteilen-

des Vibrato die Einheitlichkeit eines rhythmischen Gleichschwunges entstehen.

Eine freie und souveräne Beherrschung eines Orchesterapparates kann ein Dirigent natürlich nur dann erreichen, wenn er die Partitur im Kopf und nicht den Kopf in der Partitur hat, d. h. wenn er geistig so über dem Werk steht, daß er in keiner Weise an der technischen Ausführung gehindert ist. Dabei ist es gleichgültig, ob er das Werk auswendig dirigiert oder für alle Fälle die Partitur vor sich liegen hat. Wichtig ist nur, daß er genau weiß, was kommt. Die gründliche Kenntnis der Partitur allein aber genügt noch nicht, einem Werke gerecht zu werden, sondern erst die Phantasie des einzelnen Reproduzenten in dessen einmaliger von seiner starken Persönlichkeit getragenen Ausdeutung vermag uns als Ergebnis den Eindruck zu vermitteln, der uns das Werk in allen seinen Einzelheiten, seinem Rhythmus, seinen dynamischen Abstufungen, seinen instrumentalen Effekten, den Verästelungen seines melodischen und harmonischen Gewebes, seiner Form sowie seiner Polyphonie in idealer Einheit erkennen läßt.

Als drittes Organ der Ausdrucksvermittlung kommt das Gesicht in Betracht. In ihm spiegeln sich alle Vorgänge des verborgenen inneren seelischen Erlebens am entschiedensten wider. Sie finden ihren plastischen Ausdruck in der mannigfaltigsten Differenziertheit der Gesichtszüge und Mimik. Von Güte und Strenge zu Frohsinn und Heiterkeit, von kindlichem Übermut zu verpflichtendem Ernst, von Hingabe und Seligkeit zu Trotz und Schroffheit, von bitterem Leid zu lachendem Glück, von stillem Versunkensein und weltenferner Entrücktheit zu geistiger Wachsamkeit und mitreißender Vitalität, von tiefster Trauer und herbstem Schmerz bis zu hellster Freude und jauchzender Begeisterung spiegelt sich alles im Gesicht wider, findet alles seinen entschiedenen Ausdruck in den Zügen des Gesichts. Und aus dem Auge strahlt das seelische Erleben wider. Eingefangen von dem Blick eines wissenden Auges fühlen wir uns bis ins Innerste getroffen. Im Auge liegt die Kraft, im Blick die Macht, die uns erhebt oder erstarren läßt. Es gibt Augen, denen niemand zu widersprechen wagt, aus denen uns in ihrer stechenden und unheimlichen Kälte Blicke von Bösartigkeit und Feindseligkeit treffen, kluge Augen, in deren abgeklärte Ruhe und unergründliche Tiefe wir wie in einen Brunnen blicken können. Das Auge ist der Strahlungssammelpunkt aller gespannten und konzentrierten Geisteskräfte. Auge in Auge gehen die Ströme gedanklichen und seelischen Austausches über. Eines der vielen Geheimnisse von Nikischs bewunderungswürdiger Orchesterbeherrschung war die gesammelte Ruhe und geistige Kraft in seinem Blick. Aus der Verbindung von Blick, Mienenspiel, Körperhaltung, Hand- und Armbewegung ergibt sich nun, wie wir im einzelnen gesehen haben, insgesamt für den Dirigenten die Möglichkeit, seine Auffassung und Empfindung dem Orchester verständlich zu machen. Aus der Einheit dieser einzelnen Darstellungen entnimmt der Musiker die Absichten des Dirigenten.

Was im einzelnen leicht verständlich und überzeugend wirkt, muß in der Gesamtheit nun auch so übereinstimmen, daß aus der Verbindung aller einzelnen Teile ein organisches Ganzes entsteht. So wird klar, daß die linke Hand wohl ihr eigenes und bedeutendes Vermittlungsvermögen besitzt, aber nur in Verbindung mit der ihrer äußeren Bewegung gleichgerichteten inneren Lebendigkeit des nachschaffenden Geistes und des ganzen Körpers ihre Funktionen ausüben darf. Sie ist nur das extremste Deutungsorgan innerhalb der geschlossenen Ganzheit von geistiger Führung und körperlicher Gefolgschaft, in disziplinierter Unaufdringlichkeit der Freiheit und Lebendigkeit des ganzen Körpers untergeordnet, jedoch mit einem spezifischen Äußerungsvermögen ausgestattet. Sie hat die Pflicht, dort die „handgreifliche" Vermittlerin zu sein, wo alle Intensität erfordert wird und wo sofortige Maßnahmen zum Eingreifen und Verbessern gebraucht werden. Eine nur ästhetisch geformte und gestellte Pose gibt noch keine Berechtigung zu ihrer Betätigung. Aus der Einheit aller inneren und äußeren Vorgänge für die Ausdeutung eines Werkes erwächst ihre vornehmste Aufgabe, in unauffälliger Geste, aber klar verständlicher Eindeutigkeit, Mittlerin für den Mitteilungswillen des Dirigenten zu sein.

Die Schallplatte

Was ist mit der Jazzmusik?

Bei Telefunken ist jetzt die Tänzerische Suite von Eduard Künneke auf einer Plattenfolge erschienen, die zu Betrachtungen über den Jazz anregen muß. Künneke verrät an sich seit je einen Ehrgeiz, über das für ihn charakteristisch gewordene Gebiet der Operette hinauszugreifen. Der Blick für die natürlichen Grenzen der musikalischen Gattungen erscheint jedoch bei ihm getrübt. Das gilt für die uns vorliegenden Teile der Tänzerischen Suite, die im anspruchsvollen sinfonischen Gewand auf modernen Gesellschaftstänzen aufbauend in die Bezirke der Operette führt. Da schluchzen die Saxophone einer Jazzband, die gemeinsam mit den Berliner Philharmonikern ein durchaus unterhaltsames Tongewoge erzeugt, angesichts dessen die Frage naheliegt, wie es eigentlich um den Jazz bestellt ist.

Gibt es etwa zwei Formen — eine entartet-negroide und eine auch weiterhin sanktionierte? Man erlebt es nicht selten, daß die lauten Gegner des Jazz mit sichtbaren Zeichen des Wohlgefallens in Unterhaltungsstätten hinnehmen, was sie als Leute von Grundsätzen entrüstet abzulehnen verpflichtet wären.

Mit dieser Tatsache wird man nicht mit einigen gut formulierten Schlagwortsätzen fertig, ganz besonders dann nicht, wenn man an den Rundfunk denkt. Auch unsere Reichssender bieten ja nach wie vor Jazz in beträchtlichem Umfange.

Wenn also der deutsche Mensch schlechthin nicht schamrot wird beim Anhören dieser Musik, sondern vorwiegend die Eiferer (unter denen besagte Inkonsequente zahlreich sind), dann ist es am Platze, den gesamten Fragenkreis einmal gründlich zu überprüfen.

Abgelehnt wurde zunächst einmal der neue Rhythmus. Die Musikgeschichte lehrt, daß jeder neue Tanzrhythmus, ob Sarabande, Pavane, Menuett oder Walzer, zuerst einmal bekämpft und diffamiert wurde. Das ist ein Erbe klerikaler Welt- und Lebensverneinung. Anlaß zu der Ablehnung in unserem modernen Fall gaben die Auswüchse, die vorhanden waren. Die alle Zeichen der Entartung tragenden Einzelfälle waren unter einer zielbewußten Führung stets bald von selbst erledigt, weil ja unser Volkskörper im ganzen auch in der schlimmsten Zeit gesund war.

Abgelehnt wurden: die sinnlose Anwendung der Synkope und vor allem der jüdische industrialisierte Jahrmarktskram, der aufgepfropft wurde. Der Neger hat etwas, dessen Wurzeln im Abendland (bei den Angelsachsen) lag, mit Hilfe des Juden in einem tollen Dressurakt assimiliert. Es wurde zum Zerrbild, zur Fratze des Ursprünglichen.

Abgelehnt wurde und wird schließlich alles, was einmal mit den typischen Kapellen negroider Haltung zusammenhing: das Saxophon, die gestopften Blasinstrumente, die Gliederverrenkungen der Spieler, der heisere, bellende Refraingesang usw. Eine klare und vor allem eine das allgemein weiter betriebene (und damit gebilligte?) Musizieren im tänzerischen Bezirk ausschließende Definition des Jazz ist bedauerlicherweise noch niemand gelungen. Auf der einen Seite wurde eine Musizierform verurteilt und auf der andern wurde genau dasselbe wieder salon- und dielenfähig unter der neuen Bezeichnung „Swing". Schließlich muß man sich die Frage einmal vorlegen, ob unsere Zeit wirklich keine ihr gemäßen Tanzformen zu schaffen in der Lage war oder ob das viel Geschmähte (unter Abrechnung der Entgleisungen) das Neue darstellt. Es wäre vor allem notwendig, die ungerechtfertigte Behauptung zu unterlassen, daß die teilweise im Handwerklichen beachtlichen Tanzkompositionen negroider Herkunft seien. Die Neger, die solche komplizierten Gebilde schaffen könnten, müßten uns ob ihrer hochstehenden kulturellen Struktur mit Achtung erfüllen. Sie sind aber gar nicht vorhanden.

Wo ist die Lösung? Eine Auseinandersetzung wird kommen müssen, denn es wird heftig weitergejazzt!

Herbert Gerigk.

Neue Schallplatten in Auslese

Es ist erstaunlich, mit welcher Folgerichtigkeit das Repertoire der Schallplatte aufgebaut wird. Der Zeitpunkt ist nicht mehr fern, daß alle bedeutenden Schöpfungen unserer Musik in Musteraufführungen vorliegen. Beethovens Klavierkonzert Nr. 1 in C-dur, Werk 15, wird von Walter Gieseking mit der Klarheit und Werktreue gespielt, die diesen Pianisten auszeichnen. Er stellt eine ungewöhnliche musikalische Intelligenz in den Dienst des Werkes, und so ist jede Wendung durchdacht, jede

Phrase genau eingeteilt. Gieseking ist im Grunde ein Romantiker des Klaviers, der alles in blühenden Klang taucht und trotzdem, wo es not tut, zu einer völligen Entmaterialisierung des Klanges kommen kann. Noch etwas anderes macht die Plattenfolge bemerkenswert: Hans Rosbauds im Sinne des Werkes schöpferische Begleitung mit dem prachtvollen Orchester der Berliner Staatsoper. Die Genauigkeit von Rosbauds Spiel ist nicht überbietbar. Dabei erfüllt er das Ganze mit höchster innerer Spannung, und er greift sofort das auf, was Gieseking in den solistischen Partien von sich aus gibt. Neben der künstlerischen Rundung zeigt das Klavierkonzert auch technisch-akustisch einen ungewöhnlichen Grad der Vollendung.

(Columbia LWX 229/232.)

Willem Mengelberg spielt mit seinem Amsterdamer Concertgebouw-Orchester die dritte Sinfonie von Brahms, und man fühlt, wie sehr er der Tonsprache dieses Meisters verbunden ist. Die Dritte, die Natursinfonie von Brahms, wird in ihrem Reichtum an Gegensätzen fast akademisch in der Strenge der Werktreue musiziert. Bei Mengelberg gibt es den Begriff Zufall nicht. Da ist jede Einzelheit mit Sorgfalt festgelegt, und trotzdem haftet jeder Aufführung ein improvisatorischer Zug an. Diese Aufnahme ist eine der konzentriertesten und musikalisch geschlossensten, die von dem Werk auf Platten vorliegen. Da wird letzte Klarheit in der Durchleuchtung der Partitur erzielt, so daß sich die Wiedergabe besonders zu Studienzwecken eignet. Aber auch dem nur genießenden Hörer wird die hinreißende Kunst des niedersächsischen Musikers in dieser Darbietung ein überwältigender Eindruck sein.

(Odeon O—8800/8803.)

Bruckners 7. Sinfonie liegt in einer Neuaufnahme mit den Berliner Philharmonikern unter Leitung von Carl Schuricht vor. Der von uns abgehörte Adagiosatz läßt die Sauberkeit der Wiedergabe erkennen; sie zeigt aber auch, daß die Philharmoniker nicht überall zu der Klangentfaltung gelangen, die wir bei diesem Werk von ihnen gewohnt sind. Das Brucknersche Melos überwältigt jedoch trotz dieser Einschränkung den Hörer.

(Grammophon 67197/67199.)

Die Berliner Philharmoniker tragen Schuberts Sinfonie in B-Dur Nr. 5, eine der weniger bekannten, mit allen Reizen vor, die dieses Orchester bei den klassischen Meisterwerken der sinfonischen Literatur zu entwickeln vermag. Unter der Leitung Hans von Bendas wird im ganzen zuverlässig musiziert, aber es fehlt letzten Endes der Schwung, dessen die Philharmoniker unter einem der großen Dirigenten fähig sind. Der schöne langsame Satz und das wundervoll hinströmende Menuett sind Perlen im Schaffen Schuberts. Die Sinfonie erschließt sich auf Grund ihrer volksnahen melodischen Haltung jedem Hörer unmittelbar.

(Telefunken E 2516/2518.)

In welcher aktuellen Weise die Schallplatte Musik unserer Tage vermitteln kann, wenn man ihr bei einer entsprechenden Programmplanung die erforderliche Resonanz im Volke verschaffen würde, ersieht man aus der Aufnahme des neuen Werkes von Hans Pfitzner, des Duos für Geige und Cello mit Begleitung eines kleinen Orchesters. Pfitzner dirigiert seine schöne, wahrhaft volkstümliche Musik selbst, und die beiden Künstler, denen das Duo gewidmet ist, Max Strub und Ludwig Hoelscher, spielen es mit einer Verinnerlichung, die alle Werte dieser echt deutschen Kunst ohne weiteres empfinden läßt. Die Schönheit der Einfälle, die Natürlichkeit ihrer Verarbeitung wird dem Werk einen Platz im deutschen Haus sichern. Die Wiedergabe ist authentisch und darf auch klanglich als vollkommen gelten.

(Electrola DB 4508/4509.)

Den eigentümlichen Stil des zeitgenössischen italienischen Tonsetzers Francesco Malipiero zeigen seine Cantari alle madrigalesca für Streichquartett. Er verbindet eine melodische Schreibart mit dem Streben nach subtilen Klangreizen und schreckt dabei auch vor harten Zusammenklängen nicht zurück. Das tonale Gefüge bleibt gewahrt. Die feinsinnige, reife Stimmungskunst erfährt durch das Quartetto di Roma eine vergeistigte und technisch virtuose Wiedergabe, die dank der hervorragenden Instrumente der Vereinigung sehr reizvoll ist.

(Electrola DB 4512/4513.)

Der uns vorliegende Anfang einer Orchestersuite aus Mussorgskis „Boris Godunoff" zeigt das Philadelphia-Orchester und Leopold Stokowski wieder einmal als unerreichte Klangzauberer. Da gibt es überraschende Wirkungen und verblüffende virtuose Einzelleistungen, die zwar in dieser Form künstlerisch anfechtbar sind, die aber trotzdem als Sonderfall zu fesseln vermögen.

(Electrola DB 3244.)

Eine viersätzige Serenade für Klavier von Igor Strawinsky ist eine in der Form unproblematisch einfache, durchaus ansprechende Musik, die zwar klangliche Merkwürdigkeiten enthält, ohne dadurch ungenießbar zu werden. Die Romanze und die Cadenza finale dürfen in der Schlichtheit der Durchführung geradezu als Beispiele für die Wandlung des französisierten Russen Strawinsky zu einer abgeklärten Schreibweise bezeichnet werden. Der Komponist spielt die vier Stücke in einer betont schlichten Vortragsart.

(Columbia LW 22/23.)

Der französische Pianist Yves Nat spielt Robert Schumanns Kinderszenen ausgeglichen, geschmackvoll und mit der Einfachheit, die diese Musik verlangt. Dabei tritt seine reife Technik in vorteilhaftem Lichte hervor. Die beiden Platten sind für große wie für kleine Leute geeignet, und sie können die Möglichkeiten der Einbeziehung der Schallplatte in die Hausmusik veranschaulichen.

(Odeon O—4693/4694.)

Johann Strauß steht unvermindert im Mittelpunkt des leichten Repertoires. „Rosen aus dem Süden" und der Frühlingsstimmenwalzer werden von Alois Melichar mit der Staatsopernkapelle mit Grazie und stimmungsstark musiziert.

(Grammophon 15177.)

Leichte Unterhaltung in einwandfreier Form bietet Lehars Ouvertüre zu „Wiener Frauen", von Otto Dobrindt mit großem Konzertorchester flott gespielt.

(Odeon O—26129.)

Daß auch die Militärmusik ein wichtiges Teilgebiet der deutschen Kunst bildet, ist bei den Deutschen nie verkannt worden. Wer den Radetzky-Marsch und den Schönfelder von einem Linzer Infanteriekorps (Reg. Nr. 14) gespielt hört, wird wahrscheinlich die Plattengeschwindigkeit erhöhen, weil das Zeitmaß fast gemütlich und der Vortrag so gar nicht „zackig" ist. Aber diese gelungene Aufnahme vermag den Unterschied der oberösterreichischen Militärmusik zu verdeutlichen.

(Telefunken A 2525.)

Welche Schätze für unsere Sänger bei Schubert noch zu heben sind, zeigt eine Aufnahme des Rückert-Liedes „Daß sie hier gewesen" mit Karl Erb als Interpreten. Muß man bei ihm auf vieles verzichten, das sonst vom Sänger selbstverständlich gefordert wird, so bildet der vergeistigte Vortrag den Ausgleich. Ein Lied von Hugo Wolf, „Andenken", vervollständigt die interessante Platte.

(Electrola DA 4423.)

Heinrich Schlusnus setzt die Reihe seiner Liedaufnahmen fort mit „Ich trage meine Minne" von R. Strauß und Hugo Wolfs „Gebet". Auch hier tritt die Vortragskunst in zunehmendem Maße an die Stelle der stimmlichen Reize. Für den Gesangsbeflissenen sind seine Aufnahmen ideale Studienvorlagen.

(Grammophon 62784.)

Ein Herdersches Gedicht in Schuberts Vertonung, „Verklärung", singt Paul Lohmann mit einer des sinnlichen Glanzes entbehrenden, ganz auf Vortragsvertiefung ausgehenden Stimme. Auch „Die Krähe" ist sauber gestaltet.

(Odeon O—25842.)

Tancredi Pasero ist der angesehenste Bassist Italiens. Er führt die große Szene des Königs Philipp aus Verdis „Don Carlos" eindrucksvoll im Vortrag durch, so daß die Größe der Musik richtig zur Geltung kommen kann. Auf der Schallplatte stört bei Pasero der unruhige, zum Tremolo neigende Ton.

(Odeon O—9110.)

Zwei bei uns weniger bekannte Baßarien — aus Verdis Sizilianischer Vesper „O mein Palermo" und aus Bellinis Nachtwandlerin „Ich seh' wieder euch, teure Fluren" — werden von Pasero mit bedeutender Belkantokunst gestaltet. Hier ist die akustische Seite, die Wiedergabe des Orchesterklanges, unbefriedigend.

(Odeon O—9109.)

Erna Sack kann ihre berühmten hohen Töne in virtuosester Art beim Vortrag des Kaiserwalzers von Johann Strauß anbringen. Sie wetteifert in höchster Vollendung mit den Berliner Philharmonikern als Partner.

(Telefunken E 2495.)

Eine Entdeckung für die Schallplatte ist die finnische Sopranistin Aulikki Rautawaara, eine Stimme von ungewöhnlicher Wärme und Schönheit. Bei zwei Liedern von Sibelius mit Orchester (Berliner Philharmoniker) zeigt sich die bedeutende Gestalterin dieser Liedkunst, deren Erschließung große Musikalität des Interpreten voraussetzt.

(Telefunken A 2519.)

Auch die leichte Muse liegt Aulikki Rautawaara, die das Vilja-Lied aus Lehars Lustiger Witwe und die Arie der Eva aus der gleichnamigen Operette mit so viel Anmut singt, daß die musikalischen Werte der Leharschen Schöpfungen in den Vordergrund treten. Peter Kreuder dirigiert hierbei das Orchester des Deutschen Opernhauses.

(Telefunken E 2496.)

Das Lortzingsche Zarenlied „Sonst spielt' ich" und Valentins Gebet aus Gounods „Margarete" werden von Karl Schmitt-Walter mit herrlicher Stimmpracht und aller erdenklichen Feinheit des Vortrags gesungen. Walter Lutze begleitet mit dem Orchester des Deutschen Opernhauses sehr anpassungsfähig.

(Telefunken E 2465.)

Von Jean Kiepura liegt neu vor „Ach wie fromm" aus Flotows „Martha" und die Arie des Rudolf aus „La Bohème", erfüllt von dem Schmelz einer unerschöpflich scheinenden Tenorstimme und bestens ausgewogen in allen akustischen Bedingungen.

(Odeon O—9106.)

Eine eindrucksvolle Gesangsplatte ist die Kerkerszene aus Gounods „Margarete" in der prachtvollen Besetzung mit Margarete Teschemacher, Helge Roswaenge und Wilhelm Strienz. Bei einer solchen Wiedergabe versteht man, weshalb Gounods Oper allen ästhetischen Bedenken ungeachtet lebensfähig geblieben ist. Man kann sich kaum dankbarere Aufgaben für die Sänger denken. Bruno Seidler-Winkler dirigiert überlegen das Ensemble sowie den Chor und das Orchester der Berliner Staatsoper.

(Electrola DB 4507.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

* Musikalisches Schrifttum *

Die Besprechungen von neuem Musikschrifttum werden im Einvernehmen mit der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums veröffentlicht.

Aristeides Quintilianus: Von der Musik. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Rudolf Schäfke. Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee 1937.

Die fleißige, gewissenhafte und methodisch gründliche Verdeutschung und Kommentierung der drei Bücher *περὶ μουσικῆς* des Aristeides Quintilianus geht von der richtigen Einsicht aus, daß „das, was wir den deutschen Geist in der Tonkunst nennen", „von jeher in naher gedanklicher Verbindung mit dem hellenischen Musikleben" steht. Damit ist eine der wichtigsten Voraussetzungen für die harte und gewiß nicht im üblichen Sinne dankbare Arbeit genannt, deren sich Rudolf Schäfke unterzogen hat. Jene Einsicht, über deren Grundlagen hier nicht im einzelnen diskutiert werden kann, steht im übrigen in glücklichem Einklang mit den heute von höchsten Stellen der Wissenschaft ausgegebenen Losungen; erst kürzlich hat der Reichserziehungsminister in der Aula einer deutschen Universität mit allem Nachdruck gefordert, daß zur Förderung der im neuen Deutschland unerläßlichen harmonischen Vereinigung von staatlich-politischen, wissenschaftlich-musischen und erzieherischen Bestrebungen das Vorbild des alten Hellas immer stärker in den Vordergrund zu treten habe. Da die antiken Sprachen in der neueren Bildung immer mehr in den Hintergrund treten und die Kenntnis des Griechischen allmählich zu einer Seltenheit werden wird, können, wenn wir die ministerielle Forderung, die zugleich eindringlichster Wunsch der deutschen Geisteswissenschaft ist, ernstlich erfüllen wollen, Arbeiten wie die vorliegende nicht entbehrt werden. Wenn schon wir Deutschen überhaupt es nötig haben, das hellenische Beispiel nicht zu vergessen, so haben wir deutschen Musiker, Musiktheoretiker und Musikhistoriker lebendigsten Anlaß, den grundlegenden Arbeiten der Musiklehre und Musikanschauung der Platon, Philolaos, Eratosthenes, Eukleides, Ptolemaios, Aristoteles, Pseudo-Aristoteles, Aristoxenos, Pseudo-Plutarch usw. als den Quellen auch des mittelalterlich-christlichen Wissens und Lehrens unsere Aufmerksamkeit zu schenken. Oder wollen wir uns wirklich die unwiederbringliche Gelegenheit entgehen lassen, hinzuweisen auf jene einmalige Verbindung von Leben und Lehre, von Theorie und Praxis, von Musenkunst und Staatskunst, von soldatisch-männlicher Kraft und musischem Geist, wie sie das hellenische Altertum uns wenn nicht in allen Stücken vorgelebt, so doch denkend und lehrend aufgezeigt hat? Erst im

heutigen Deutschland ist ja die Möglichkeit gegeben, das, was in guter alter Zeit wohl doch vielfach nur leichtbeschwingte Gedankendinge waren, hineinzustellen in den Raum, wo sich die Wirklichkeiten, die Goetheschen „Sachen", bewähren, aber heute nicht mehr „hart stoßen", seitdem im deutschen Raume der Wille lebt, einst unmöglich Scheinendes zu ermöglichen.

Lange schwankte des Aristeides Charakterbild in der Geschichte. In den letzten Jahrzehnten war seitens der Wissenschaft aller Länder eine steigende Beachtung und wachsende positive Bewertung des um die Wende des 1. zum 2. Jahrhundert lebenden Schriftstellers festzustellen (wie vieles bei Aristeides, war auch seine Lebenszeit lange ungewiß; Schäfke begründet die angegebene Zeit ausführlich). 1652 erschien die Meibomsche Ausgabe mit lateinischer Übersetzung und Kommentar, 1882 die seitdem in Deutschland meistbenützte Albert Jahnsche Ausgabe, die Schäfke gleichzeitig mit dem gesamten älteren und neueren Aristeides-Schrifttum maßvoll würdigt. Die wertvollen textkritischen Vorarbeiten Karl v. Jans, seine Textberichtigungen und -konjekturen, werden in der vorliegenden Verdeutschung verwertet. Damit knüpft Schäfke an ein verdienstvolles Kapitel der älteren deutschen Musikwissenschaft an, das leider auch durch den namentlich um die Erforschung der antiken und mittelalterlichen Musikästhetik hochverdienten Hermann Abert nicht wesentlich bereichert worden ist, obwohl er unter den jüngeren Musikforschern einer der wenigen war, die das Rüstzeug dazu gehabt hätten. Für einen der hauptsächlichen Vorzüge der Schäfkeschen Arbeit halte ich es überhaupt, daß alle Hebel in Bewegung gesetzt werden, um zu einer korrekten Urschrift hindurchzudringen. Ein Hauptmangel älterer Versuche der Erarbeitung des Aristeides war es, daß man die Mängel der verschiedenen Abschriften dem Autor selbst in die Schuhe schob. Nach dieser Richtung hin unternimmt der Übersetzer und Erklärer energische Vorstöße, deren volle Tragweite und Ergebnisse allerdings weniger der musikwissenschaftlichen als der philologischen Nachprüfung unterliegen, welch letzterer hier nicht vorgegriffen werden darf. Nur ein Bedauern sei nicht unterdrückt: daß nämlich ungeachtet der rühmenswert breiten Anlage der Arbeit auf eine Gegenüberstellung von Urtext und Übersetzung verzichtet worden ist. Schäfke sucht diesen Mangel auszugleichen, indem er außer der selbstverständlichen Angabe der Meibomschen Paginierung sehr reichlich die griechischen Worte, ja ganze Sätze beifügt und in Fußnoten einen erklärenden Apparat gibt. Trotzdem bleibt als ideale Wünschbarkeit die Ergänzung der Verdeutschung mittels einer lückenlosen Textausgabe bestehen. Es ist eine alte, im Lehrbetriebe der Universität sich stets erneuernde Erfahrung, daß nicht nur die Übersetzung das Verständnis des Urtextes erleichtert, sondern daß in vielen Fällen die Übertragung erst durch Einsicht in die Gestalt des vom Übersetzer zugrunde gelegten Originals verständlich wird. Ich erinnere an den Austausch zwischen M. Haupt und U. v. Wilamowitz: „Verstehen tun wir's beide, und übersetzen können wir's beide nicht."

Schäfke kann übersetzen; man liest seine Verdeutschung, die sich gleich weit von einer allzu freiheitlich „sinngerechten", interpretationsmäßigen Übertragung fern hält wie von einem in schaurige Satzungeheuer verfallenden sklavischen Festhalten artfremder Wort- und Satzbildungen, gerade als Musiker mit hohem Vergnügen. Man liest sie außerdem bestimmt zu nachhaltigster Belehrung, wenn man zusammen mit dem Verfasser den Weg durch das Aristeides-Schrifttum, die Geschichte des Werkes und seines Autors zurückgelegt und den von Schäfke sehr gründlich dargelegten Aufriß des Aristeides-Buches zur Kenntnis genommen hat. Der Übersetzer nimmt in beachtenswerter Selbsterkenntnis der Kritik den Wind aus den Segeln, indem er Absicht und Grenzen seiner Arbeit in knapper Form sachlich darlegt. Es wäre allzu billig, wollte man die von ihm selbst erhobenen Einwände hier wiederholen. Sind doch gerade sie es, die das hohe wissenschaftliche Verantwortungsbewußtsein beweisen, aus dem heraus eine Aristeides-Ausgabe entstanden ist, zu der die deutsche Musikwissenschaft sich nur lebhaft beglückwünschen kann. Wenn man erklärt: diese Arbeit macht ihrem Verfasser heute so leicht keiner nach, am allerwenigsten ein einseitiger Philologe, so ist das freilich nur ein relatives Lob; sie könnte sich aber gewiß auch sehen lassen, wenn der zeitgenössische Wettbewerb auf diesem musikwissenschaftlichen Sondergebiet ein wesentlich lebhafterer wäre.

Die Ausstattung des Buches, das in jede geisteswissenschaftliche Bibliothek gehört, ist sehr ansprechend.

Walther Vetter.

Georg Kuhlmann: Die zweistimmigen französischen Motetten des Kodex Montpellier, Faculté de médicine H 196, in ihrer Bedeutung für die Musikgeschichte des 13. Jahrhunderts. Verlag Konrad Triltsch, Würzburg 1938.

Mit der zweibändigen Arbeit des Verfassers ist seit den Arbeiten Friedrich Ludwigs zum erstenmal wieder eine zuverlässige Untersuchung eines

kleinen Teilgebietes des musikalischen Mittelalters durchgeführt worden. Die Sorgfalt und die mit ihr erzielten Ergebnisse erweisen klar und eindringlich, daß die bisherigen Gesamtdarstellungen des Mittelalters (vor allem die Besselers in Bückens Handbuch) zumindest in ihren wesentlichen Teilen auf entwicklungsgeschichtlicher und geistesgeschichtlicher Spekulation beruhen, daß noch eine Fülle von Sonderuntersuchungen erforderlich sein wird, um dieses scheinbar so klargestellte Gebiet einer wahren und zuverlässigen Berichterstattung zuzuführen. — Der Verfasser stellt in seiner Einleitung die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung der zweistimmigen Motette der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts überzeugend heraus und unternimmt eine von klarem Urteil zeugende Kritik des bisherigen Schrifttums zu dieser frühen mehrstimmigen Kunstform; u. a. kann er nachweisen, daß die einzige von Besseler entwicklungsgeschichtlich angeführte Motette (in Bückens Handbuch) schon durch die Wahl eines falschen Modus entstellt worden ist und alle weitere Literatur zur zweistimmigen Motette auf einer vollkommen oberflächlichen Kenntnis und Achtung des Gesamtbestandes beruht. Der Verfasser unternimmt es dementsprechend, mit vorbildlicher Gründlichkeit und Vollständigkeit der gestellten Aufgabe nachzugehen. Der erste Teil des 1. Bandes umfaßt einen analytischen Teil, in dem er von der Betrachtung der Einzelteile, der „Teilgestalten", zur Erfassung der gesamtkünstlerischen Erscheinung der zweistimmigen Motetten, ihrer „Gestalteigenschaften" vorzudringen versucht. Der Verfasser beginnt diesen analytischen Teil mit einer genauen Betrachtung der in Frage kommenden Tenöre, ihrer Auswahl, choralen Herkunft und ihrer rhythmischen Einkleidung; er gelangt durch seine sorgfältige Analyse zu Formtypen und Stilkriterien, die — bisher unerkannt — von ihm in einer Tabelle zusammengestellt worden sind. Es folgt die Analyse des musikalischen Gesamtaufbaus, bei dem es dem Verfasser ebenfalls gelingt, überzeugende Stiltypen herauszuarbeiten; im dritten Unterabschnitt werden mit gleicher Akribie Vers und Versbau untersucht und klassifiziert. Auf Grund des somit sorgfältigst gesammelten Materials vermag der Verfasser in einer „Zusammenfassung" eine Summe von neuen geschichtlichen Ergebnissen auszuwerten, die ihn — nach einem methodisch mißglückten Vergleich mit Brahms (S. 85f.) — zu seiner anschließenden Kritik angeblich maßgeblicher Mittelalterdarstellungen berechtigen: der „Geschichte der Mehrstimmigkeit" II von Marius Schneider, der Riemannschen musiktheoretischen Einseitigkeit und vor allem der verschiedenen Besselerschen Darstellungen, die nach ihrer soziologischen, musikalischen und stilistischen Seite hin starke Einschränkungen erfahren müssen.

Der zweite Teil des ersten Bandes beschreibt die Fülle neuer theoretischer Erkenntnisse, die sich bei der Gesamtuntersuchung ergeben haben: so wird die Notation (vor allem das Ligaturen- und Verzierungswesen) erschöpfend behandelt, desgleichen harmonische Vorgänge, der Tonalitätsbegriff usw. klargestellt. Fruchtbar aber werden alle diese Erkenntnisse und Ergebnisse erst in der Auseinandersetzung mit Jean Beck in der Frage der modalen Übertragung von Troubadour- und Trouvère-Melodien. Bestand in dieser Frage sowieso bis heute keine Einigkeit, so gelingt es dem Verfasser, in einer umfangreichen und überzeugenden Beweisführung einerseits die durch Beck und seine binale Rhythmik angerichtete Konfusion zu beseitigen, die Appelsche Ventadorn-Ausgabe (samt zugehörigem Schrifttum) zurechtzuweisen und anderseits die Gesamtfrage mit einer Bereinigung zu unterziehen. — Der zweite Band umfaßt eine der Sorgfalt der Untersuchung ebenbürtige Übertragung des gesamten zentral behandelten Quellenbestandes von Mo 6 (mit allen Parallelfassungen) sowie den zugehörigen Kommentartext. Insgesamt eine achtunggebietende wissenschaftliche Spezialuntersuchung, deren phrasenlose Sachlichkeit vorbildlich genannt werden kann. — Die Frage des Zitierens jüdischer wissenschaftlicher Autoren hat den Verfasser allerdings anscheinend nicht beschäftigt.

Werner Korte.

Hans Feist: Sprechen und Sprachpflege. Sammlung Göschen. Walter de Gruyter & Co.

Das Büchlein wendet sich in der Hauptsache an die Vertreter der lehrenden Berufe. Es weist auf die Notwendigkeit einer sorgfältigen Sprecherziehung im Interesse einer umfassenden Sprachkultur hin und vermittelt wesentliche Aufschlüsse über dieses Aufgabengebiet. Der erste Teil geht auf die rein sprechtechnischen Voraussetzungen für gesundes, richtiges und klangvolles Sprechen ein. Die hier erforderlichen Sprechübungen werden nur als Vorstufe angesehen. Das Schwergewicht kommt der Sprachgestaltung durch Sprachpflege zu. Ihr werden im zweiten Teil besondere, durch psychologische Begründungen vertiefte Betrachtungen gewidmet. Wertvolle Fingerzeige sind in den Ausführungen über die einzelnen Disziplinen wie Lesen, Vorlesen, Vortragen, Reden usw. enthalten. Bemerkenswert ist, daß alle Fragen mit dem Gegenwartsgeschehen eng verknüpft werden. In einem Abschnitt über „Feiergestaltung" wird dem zeitgemäßen Ausdruckswillen besondere Be-

achtung geschenkt. Die Lektüre des Buches ist besonders den Studierenden zu empfehlen, die sich späterhin rednerisch-dozierend betätigen wollen.
Erich Schütze.

Helene Raff: Blätter vom Lebensbaum. Verlag Knorr & Hirth, München 1938.

Die Tochter des Komponisten Josef Joachim Raff plaudert in diesem Buch in anmutiger Form über ihre Lebensereignisse. Sie teilt dabei Erinnerungen an viele Musiker mit, die geeignet sind, eine Bereicherung des Bildes ihrer Persönlichkeit zu bieten. Hans von Bülow und Franz Liszt spielten eine besondere Rolle im Leben von Helene Raff. Klara Schumann, Johannes Brahms, kurz, fast alle bedeutenden Meister verkehrten im Hause ihres Vaters. In der anschaulichen Schilderung ersteht eine längst versunkene Zeit. Bis zur Novemberrevolte ziehen die Geschehnisse — mit den Augen einer Künstlerin gesehen — vorüber.
Gerigk.

Max Kronberg: König Walzer. Ein Johann-Strauß-Lebensroman. Verlag Otto Janke. Leipzig 1938. 349 S.

In schneller Folge hat Max Kronberg mehrere Musikerromane veröffentlicht, von denen der letzte sich mit der Person des Walzerkönigs beschäftigt, der neuerdings als Romanheld recht beliebt geworden ist. Die Lektüre des Buches wurde insofern zu keiner Enttäuschung, als sie genau das bestätigte, was in der Besprechung der Kronberg-Romane „König und Künstler" und „Jung-Siegfried" im letzten Aprilheft dieser Zeitschrift bereits dargelegt wurde. Kronberg-Romane gleichen sich in einer — man muß es sagen — erschreckenden Weise. Der sich immer wieder aufdrängende Eindruck ist der einer entwaffnenden Flachheit, die noch durch eine schlecht zu überbietende Banalität des Stiles verstärkt wird. Auf diese Weise große Musiker dem Volke nahebringen zu wollen, kommt einer gefährlichen Verödung und Veräußerlichung gleich. Gerade die anschwellende Flut der Musikerromane erfordert eine gründliche Sichtung der Spreu vom Weizen. Die bisherigen Bücher Kronbergs können nicht zum Weizen gezählt werden.

Es soll diesmal auf Zitate aus dem Buch verzichtet werden. Erwähnt sei jedoch, daß Offenbach, der eingehend als Gegenspieler des Walzerkönigs geschildert wird, nirgends klar und deutlich als Jude bezeichnet ist, ganz zu schweigen davon, daß etwa Offenbachs Musik in Verbindung mit der Rassenzugehörigkeit des Komponisten gebracht wird. Dann noch eine Frage: Aus welchem Lortzing-Brief stammt das dem Meister in den Mund gelegte Zitat auf S. 74? In der von G. R. Kruse herausgegebenen einzigen Buchausgabe von Lortzings gesammelten Briefen (Regensburg 1913) ist keine derartige Äußerung Lortzings über den jungen Strauß zu finden.
Hermann Killer.

Paul Frehn: Der Einfluß der englischen Literatur auf Deutschlands Musiker und Musik im 19. Jahrhundert. Düsseldorf, G. H. Nolte, 1938, 196 Seiten.

Die Beziehungen deutscher Musik zur englischen Literatur sind überreich, und es fehlte bisher an einer planmäßigen philologischen Sichtung des Materials und einer geisteswissenschaftlichen Interpretation. Das 19. Jahrhundert war ein fruchtbarer Boden für diesen Austausch der beiden Völker; es ist auch nicht Zufall, daß die deutsche Romantik in der englischen Ästhetik um 1780 in eigenartigem Sinne vorbereitet wurde. — Frehn sucht nach den Wurzeln der Verwandtschaft von Dichtung und Musik und sieht das Gemeinsame in dem „rein Menschlichen der Idee" (S. 5) — freilich dürfte auch die Tatsache des „Vorstellungsüberschusses" — das sei hinzugefügt — die Annäherung des Sprachlichen und Musikalischen begünstigt haben. Im Mittelpunkt steht Frehns Untersuchung des Shakespeare-Einflusses, und er stellt die wichtigsten bekannten Belege an Hand der Beethoven- und Schumann-Monographien zusammen. Schumann notierte sich nicht selten bei der ersten Niederschrift Wortbrocken unter das Notensystem, die er Byron oder Shakespeare entnahm, deren Hauptwerke er zu großen Teilen auswendig beherrschte. Frehns Vermutung, Schumann habe bisweilen darin eine „Unselbständigkeit des Musikschaffens" erblickt, scheint sich doch in den meisten Fällen nicht zu bestätigen. — Das Mendelssohn-Problem bleibt durch Frehn ungelöst. An Stelle einer allgemeinen Würdigung der „ewig jugendfrischen Musik" (55) und Aneinanderreihung äußerer Daten hätte eine sorgfältige kritische Analyse der Erlebnisgrundlagen hier neue Teilgebiete des Shakespeare-Verständnisses erhellen können. Frehns Hinweis auf H. Götz' vergessene Operndramatik ist verdienstlich. In anderem Zusammenhang hätte sich eine schärfere Begriffsbildung bei Betrachtung des englischen Balladeneinflusses in Brahms' Werk gelohnt (156).

Frehn liefert eine Stoffsammlung, deren Wert hoch zu veranschlagen ist: sein Werk wird auf Jahre hinaus die Grundlage zu Untersuchungen bilden, die uns an die eigentlichen Motive des Zusammenwirkens englischer Poesie und deutscher Tonkunst noch heranzuführen haben.
Wolfgang Boetticher.

Horst Goerges: Das Klangsymbol des Todes im dramatischen Werk Mozarts. Studien über ein klangsymbolisches Problem und seine musikalische Gestaltung durch Bach, Händel, Gluck und Mozart. — Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft. Herausgegeben von Prof. Dr. Friedrich Blume. Heft 5, 1937. Georg Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel-Berlin.

Aus literarhistorischen Untersuchungen am Todesproblem gewinnt Goerges die Richtlinien, die sich in seinem Beweisgang bestens bewähren. Bachs und Händels Lebensströme sind vom Todesgedanken stark abhängig, er ist die Wurzel des heroischen und monumentalen Stils. Bach verharrt dabei — worauf Goerges treffend hinweist — nicht im passiven Auflösungsdrang (in Ergänzung zum Literaturverzeichnis sei auf die Voruntersuchungen Karl Zieblers, das Symbol in der Kirchenmusik Bachs, Diss. Münster 1929, S. 14ff. verwiesen).

Das Kernstück von Goerges' Werk ist die Untersuchung von Mozarts Tonsprache; biographische Zeugnisse und Briefäußerungen werden mit herangezogen, ohne daß der Verfasser dabei der Gefahr einer Verwechslung eigenpersönlicher Daseinsprobleme mit dem allgemeingültigen künstlerischen Ausdruck verfällt. Besonders ertragreich sind die Analysen von Mozarts Spätwerk: chromatische Vorhaltsharmonien, Abwärtsbewegungen, Tonartencharakteristik, Subdominantregionen spielen eine große Rolle. Hier konnte Goerges auf dem Boden der von Hermann Abert ins Geisteswissenschaftliche überführten Mozartforschung weiterbauen.

Noch stehen wir am Anfang einer systematischen Untersuchung des tragischen Lebensgefühls der Tonwerke einzelner Epochen. In der musikalischen Romantik erreicht die Auseinandersetzung mit dem Tod ihren Höhepunkt: Auf der einen Seite tiefernste sittliche Haltung, und auf der anderen Seite manche pessimistische Verfälschung des künstlerischen Wollens und Weltgefühls bei den späten Ausläufern dieser Zeit. Die einzelnen Ausdruckszeichen des „Zerrissenen" beim romantischen Problematiker bedürfen noch der Ordnung und Deutung. Die Hauptformen und den künstlerischen Wertanspruch des Todesbewußtseins an den Klanggestalten des Barock und der Klassik sichergestellt und die scharfe Abgrenzung in Richtung schwächlicher Lebensverachtung und dogmatischer Verzicht- und Sündenstimmung vorgenommen zu haben, ist das bleibende Verdienst von Goerges' Arbeit, die sich auch in ihrer klaren sprachlichen Abfassung auszeichnet.

Wolfgang Boetticher.

Robert Petsch: Tristan und Isolde. Eine Einführung in Richard Wagners musikalische Tragödie. Vortrag gehalten am 22. März 1938 in der Ortsgruppe Hamburg des Bayreuther Bundes. Verlag Martin Riegel, Hamburg 1938.

Es handelt sich nicht um eine Einführung in Inhalt und Struktur des Werkes, sondern um eine psychologische Deutung der zutiefst verborgen liegenden Idee, aus der es erwuchs. In überzeugender Darstellung werden alle inneren Zusammenhänge auf einen Urvorgang zurückgeführt: die Umwertung des gewöhnlichen Daseins in eine reinere und höhere Form des Lebens.

Erich Schütze.

Joseph Smits van Waesberghe: Klokken, en klokkengieten in de middeleeuwen; een Muziekhistorische Studie; Nederl. Muziekhistor. en muziekpädagogische Studien; Serie B, Teil 1, Tilburg 1937, 46 Seiten.

Unter dauernder Bezugnahme auf die Traktate des 7.—12. Jahrhunderts wird hier der Raum mittelalterlicher Musik abgetastet, wobei eine nicht unbeträchtliche Zahl neuer Quellen erschlossen wird. Die Untersuchungen sind so angelegt, daß in großzügiger Form zugleich der Druck der Dokumente flämischer und holländischer Musiktheorie in Angriff genommen werden kann. Neu ist die Freilegung einer Theoretikerschule in Lüttich, die fast fünf Jahrzehnte hindurch im 11. Jahrhundert die Musikanschauung anderer Traktatschriftsteller bestimmt zu haben scheint und daher im hohen Maße für die Konsonanztheorien des Mittelalters verantwortlich zu machen ist. Die mit Coussemaker und Gerbert eingeleitete Quellenforschung ist damit um eine Wegstrecke weiter vorgetrieben worden. Die vorliegende Studie widmet sich dem Spiel auf Glocken, die entweder als Soloinstrumente auftraten oder konzertierend mit Fiedel, Psalterium oder Harfe zusammenwirkten; — die einleitende Darstellung der schwankenden Bedeutung des Begriffs „Cymbalum" setzt an breitem Erfahrungsmaterial an. Instrumentenkundlich bedeutsame ikonographische Belege sind in großer Zahl und vorzüglich wiedergegeben.

Wolfgang Boetticher.

Jahrbuch Welt-Rundfunk 1937/1938. Herausgeber: Kurt Wagenführ. Kurt Vowinckel Verlag, Heidelberg 1938.

Das erste Welt-Rundfunk-Jahrbuch, das überhaupt erscheint, besteht im ersten Teil aus einer Sammlung von Aufsätzen, die gerade auch über die kulturellen Rundfunkfragen wichtige Aufschlüsse vermitteln. Für den Musiker ist im be-

sonderen der statistische Teil von Bedeutung, weil hier erstmalig eine nahezu lückenlose Zusammenstellung der Namen der Musikverantwortlichen in allen Ländern vorliegt. Außerdem gestatten die Angaben über den prozentualen Anteil der Musik, vielfach sogar über den Anteil der einzelnen Musikgattungen weitgehende Schlußfolgerungen.

Albrecht Thausing: Die Heilkraft der Stimme bei chronischen Leiden besonders des Atmungsorgans. C. Boysen, Verlag, Hamburg.

A. Thausing hat im Verein mit dem Arzt Paul Lohfeldt die Einwirkungen der Stimmtätigkeit auf den menschlichen Organismus untersucht. Beide messen der richtigen Stimmbehandlung eine außerordentliche Bedeutung nicht nur für die Beseitigung von Stimmerkrankungen, sondern auch für die Heilung von Lungen-, Hals- und Nasenleiden zu. Auf Grund praktischer Erfahrungen wird nachgewiesen, wie planmäßig betriebene Stimmübungen die Atemtätigkeit, die Drüsenfunktionen, den Stoffwechsel und den Blutkreislauf beeinflussen. Hier erscheint der Ausspruch „Lachen ist gesund" in „Singen ist gesund" abgewandelt. In einsichtsvoller Beschränkung auf ihre begrenzte Aufgabe sehen die Verfasser die vollentwickelte Gesangsstimme nur als Vorbild und Richtziel für ihre Arbeit an. Sie erstreben nur so viel an Stimmbildung, wie es für die Gesundung des Kranken nötig ist. Wichtig ist ihnen die Intensität der Stimmäußerung, von der die Stärke des Kehlkopfreizes und damit der Grad der gesundheitlichen Wirkung abhängt. Jedem, der mit kranken oder verdorbenen Stimmen zu tun hat, wird die Lektüre der Schrift wertvolle Winke und Anregungen vermitteln.

Erich Schütze.

Sprechkunst und Sprechkunde. Unter diesem Titel ist unter der Schriftleitung von Dr. E. Zwirner das erste Heft einer Zeitschrift erschienen, die als Organ des Kulturamtes der Reichsjugendführung zur Klärung wichtigster Fragen beitragen will. Obergebietsführer Cerff schreibt in seinem Geleitwort: „Richtiges Sprechen und Singen sind nicht allein Voraussetzungen für das bloße ‚Gelingen', nein, auch des rechten Erlebens." Er spricht ferner die Erwartung aus, daß die hier gegebenen Erfahrungen von allen in der HJ. Tätigen zur Grundlage ihrer weiteren Arbeit gemacht werden. Den Musiker wird aus dem vorliegenden Aprilheft 1938 vor allem ein Beitrag von A. J. Boruttau angehen, dessen Thema lautet: Die Beschaffenheit des harten Gaumens und ihre Bedeutung für die sprecherische und sängerische Stimmleistung (zugleich ein Beitrag zum Verständnis rassebedingter Verschiedenheiten). Den Ausführungen zufolge ergibt sich der grundlegende Unterschied zwischen deutschem und italienischem Stimmklang aus der anatomischen Beschaffenheit des harten Gaumens, der bei den Südländern flacher, beim nordischen Menschen steiler zu sein pflegt. — Die Zeitschrift, für die F. K. Roedemeyer als Herausgeber zeichnet, erscheint bei Metten & Co., Nationaler Werbedruck, Verlagsanstalt, Berlin SW 61.

Gerigk.

Andreas Weißenbäck: Sacra musica, Lexikon der katholischen Kirchenmusik. Klosterneuburg b. Wien, Verlag der Augustinus-Druckerei 1937.

Das Lexikon der kirchlichen Tonkunst von Utto Kornmüller (1. Bd. 1890, 2. Bd. 1895) stellt eine für die damalige Zeit wertvolle Quellenarbeit dar. Das kann von Weißenbäcks Lexikon, das ähnliche Ziele wie das Lexikon Kornmüllers verfolgt, nicht behauptet werden. Wahllos sind Artikel über Kirchenmusiker alter und neuer Zeit zusammengestellt. Der Geist des Österreich vor dem Anschluß dringt in Auswahl und Behandlung einzelner Artikel durch. Soweit nicht mehr oder minder deutliche Anklänge an die Musiklexika von Riemann-Einstein und Moser zu spüren sind, ist vorzüglich ältere Literatur herangezogen. Neuere Probleme sind kaum berührt. Der Artikel Kirchenlied ist wie die meisten Sachartikel sehr dürftig. Fragen rassischer und stammhafter Unterschiedlichkeiten des musikalischen Ausdrucks in ihrer Wirkung auf die Kirchenmusik fehlen ebenso wie Darstellungen der liturgischen Bindungen der Kirchenmusik oder des kirchenmusikalischen Brauchtums. Es würde zu weit führen, Lücken, die fast bei jedem Artikel bestehen, aufzuzählen. Am meisten wird man zusammenfassende Sachartikel für die einzelnen Gebiete der kath. Kirchenmusik vermissen; dafür entschädigen nicht die zahlreichen Namen unbedeutender Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts, meist aus Österreich, wenn sie auch gelegentlich Neues bringen.

Das Buch soll eine Übersicht über Aufgaben und historische Entwicklung der kath. Kirchenmusik geben, erfüllt diesen Zweck aber infolge Mangelhaftigkeit und Unzuverlässigkeit nur in sehr geringem Maße. Das gilt besonders auch für die mittelalterlichen liturgischen Gesänge und ihre Theorie, über die man in einem Lexikon katholischer Kirchenmusik Aufschluß erwartet. Was nicht in der in vielem veralteten Geschichte der kath. Kirchenmusik von E. Nikel 1908 berührt ist, fehlt auch bei Weißenbäck, so z. B. die musiktheo-

retische Terminologie des Mittelalters u. v. a. Dadurch, daß man die auf Kirchenmusik bezugnehmenden Artikel eines allgemeinen Musiklexikons zusammenstellt, ist noch kein Lexikon der Kirchenmusik, von dem man insbesondere im Sachteil eingehenden Aufschluß über kirchenmusikalische Grundfragen erwartet, geschaffen.
Einer solchen lexikographischen Arbeit kann nicht zugestimmt werden, auch wenn der eine oder andere Artikel brauchbar erscheint.

Karl Gustav Fellerer.

*

Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej (Publications de Musique Ancienne Polonaise), herausgegeben von Prof. Dr. Adolf Chybinski, Professor der Musikwissenschaft an der Universität Lemberg. Band XVII: Bartlomiej Perkiel: Missa Pulcherrima ad instar Praenestini; Warschau 1938.

Mit den bisher vorgelegten Bänden jener von der Gesellschaft zur Herausgabe polnischer Musik veranstalteten Reihe wird einem schon durch Opienskis und Jachimeckis Forschungen angeregten Bedürfnis entsprochen, über die polnische Musik des 17. Jahrhunderts Klarheit zu gewinnen, was bisher an Hand der wenigen Veröffentlichungen der Monumenta musices sacrae in Polonia, die nun fast ein halbes Jahrhundert zurückliegen, nur schwer möglich war. Im Mittelpunkt steht die Generation G. Gorczycki, P. Damian, J. Rozycki, S. S. Szarzynski, die ihr Schaffen (geistliche Konzerte, Chorwerke, namentlich Messen) zu Ausgang des 17. Jahrhunderts zu sehr reicher Blüte entfaltete. — B. Perkiel starb um 1670. Er war polnischer Hofkapellmeister, und von ihm aus wird eigentlich erst die Entwicklung zur genannten Hauptgeneration verständlich. In seinen Werken erkennt man leicht das Ringen um einen Nationalstil, Perkiel gelingt es (im Gegensatz etwa zu seinen noch ungedruckten Lautentänzen) nicht völlig, zeitgenössische italienische Bindungen zu überdecken, auch die Abhängigkeit vom Palestrina-Stil in der rhythmischen Behandlung der Motive und Stimmverteilung ist offenkundig. Der Herausgeber hat die Notenwerte stark verkürzt, so daß sich das Schriftbild dem heutigen nähert. Auffällig sind die herben Klangwerte (selbst im Benedictus) und die auf Quart- und Quintschritte aufgebaute Melodik, in der sich wohl Nationaleigenheiten aussprechen.

Wolfgang Boetticher.

Unbekannte Kompositionen Chopins

Aus unbekannten Handschriften der Pariser Konservatoriumsbibliothek legt Dr. L. Bronarski ein Nocturne in c vor, das er als das mutmaßlich erste des Meisters überhaupt bezeichnet. Die charakteristischen Chopin-Klänge sind in der spieltechnisch verhältnismäßig einfachen Komposition enthalten. Außerdem ist ein Largo in Es beigegeben, das beinahe wie ein Volkslied wirkt. Die Veröffentlichung der interessanten Entdeckungen hat die Gesellschaft zur Herausgabe polnischer Musik in Warschau veranlaßt (Auslieferung: Breitkopf & Härtel, Leipzig).

Günther Ramin: Das Organistenamt. III. Freies Orgelspiel. Vor- und Nachspiele. Breitkopf & Härtel 1937.

Die vor dreizehn Jahren begonnene „Anleitung für die Ausübung des Organistendienstes" liegt nunmehr mit Erscheinen des vierten Heftes geschlossen vor. Der erste Teil brachte Unterweisungen für das liturgische Spiel, der zweite Choralvorspiele, der dritte (Heft IV) schließt mit freien Kompositionen für Vor- und Nachspiel ab. Die Auswahl, die „die Fülle der Möglichkeiten" nur andeuten soll, umfaßt je zwei Stücke von Buxtehude und Pachelbel, eins von Bruhns, Bachs G-dur-Fantasie und d-moll-Canzone, eine Fuge Friedemann Bachs, Regers d-moll-Passacaglia, je ein Ricercar von Distler und David, Ramins e-moll-Canzone. Ramin hat besonders die alten Stücke auf Phrasierung und Registrierung meisterlich und sehr genau durchgearbeitet, so daß die beigefügten Angaben dem Studierenden zur Gestaltung eines großen freien Orgelstückes bestens dienlich sein werden.
Daß Ramin Stücke alter Meister gewählt hat, die z. T. nunmehr einen dritten praktischen Neudruck erfahren, wird mancher bedauern. Von dem großen Plan aus gesehen, der Ramin bei der Herausgabe des Organistenamtes leitete, konnten indessen kaum eine bessere Auswahl getroffen werden.

Walter Haacke.

Helmut Bräutigam: Toccata Werk 2 für Orgel. Breitkopf & Härtel 1937.

Man möchte dieses großangelegte Werk die „Quartentoccata" nennen. Immer wieder durchmißt dieses fordernde Intervall paarweise den Raum dorischer Tonalität mit formbildender Kraft. Der erste Teil der Toccata steht im Zeichen der aufspringenden Quart, ihm folgt eine stille, dreistimmige Invention über die Umkehrung, im dritten Teil kommt der Gegensatz des Hinauf und Herab mit dramatischem Schwung zum Austrag. Die Fuge beginnt mit ruhigem Quintschnitt und fließt großartig dahin, nimmt ein zweites Thema auf und steigert sich mit gutgelungenen Engführungen zum mächtigen Plenum.

Die thematische Arbeit ist im ganzen Stück vorzüglich und verlangt sehr viel vom Hörer. Das Stück muß mit guten Stimmen vorgetragen werden, die das Hören der Polyphonie begünstigen. Die Härte des modernen linearen Stils muß durch die Schönheit der Farbe aufgewogen werden.

Walter Haacke.

Conrad Beck: Ecce gratum (aus den „Carmina Burana"). Liederspiel für Mittelschulen und Gymnasien. Verlag Hug & Co., Zürich und Leipzig.
Als Beiträge zur Belebung des Unterrichts werden diese lateinischen „Frühlingshymnen" ihren Zweck erfüllen. Mit der gesuchten, zum Teil bizarr wirkenden Untermalung der Chöre und Soli, die sich mit Vorliebe in stereotypen Klangwendungen ergeht, wird sich nicht jeder befreunden können.

Erich Schütze.

Reusner-Stanley: Musikalische Tafel-Erlustigung. Brieg 1668. Für 3 beliebige Melodie-Instrumente und Baß (Cembalo/Klavier), hrsg. von E. J. Giesbert. Heft I (Suite I—II); Heft II (Suite III—IV). Verlag Schott's Söhne, Mainz.
Die Suiten von Stanley sind aneinandergereihte Tänze der Zeit, die sich durch besondere Frische der Erfindung und leichte Spielbarkeit auszeichnen. Der berühmte Lautenist hat die ursprünglich für Laute geschriebenen Sätze durch Stanley für drei Instrumente und Cembalo einrichten lassen. Die Besetzung besteht am zweckmäßigsten in einer Geige und zwei Bratschen. Allerdings kann die erste Bratsche auch durch eine Geige ersetzt werden. Der Herausgeber Giesbert weist darauf hin, daß der Tonumfang der einzelnen Stimmen auch eine Wiedergabe durch Blockflöten gestattet. Einer der interessantesten Meister des 17. Jahrhunderts ist durch diese Veröffentlichung dem häuslichen Musizieren mit einem charakteristischen Werk erschlossen.

Herbert Gerigk.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Europäisches Musikfest in Stuttgart

Aus dem Musikfestreigen dieses Sommers hebt sich die Musikwoche des „Ständigen Rates für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten" in Stuttgart durch die Programmgestaltung und durch die Beteiligung von fast 20 Nationen ab. Die künstlerische Verantwortung trug der deutsche Vertreter des Rates E. N. v. Reznicek, wobei zu berücksichtigen ist, daß jedes der beteiligten Länder eine kleine Auswahl von Werken vorschlägt. Der jeweilige Organisator hat also die Möglichkeit, aus den präsentierten Tonschöpfungen die für den Sonderfall geeignetsten herauszusuchen.

Es war ein glücklicher Gedanke, den internationalen Besucherkreis mit einem vergessenen Werk der deutschen Oper bekanntzumachen, mit dem „Cid" von Peter Cornelius. Die Kraft der Musik schlug die Hörer unmittelbar in ihren Bann, ohne daß die Schwächen des Textbuches deshalb übersehen werden konnten. Eine Totenehrung bildete die Aufführung der Sinfonie in g (Werk 42) von Albert Roussel, der bis zu seinem Tode der Vertreter Frankreichs im Ständigen Rat war. Eine der kernigsten Künstlergestalten der französischen Musik spricht aus der Komposition, die den großzügigen Gestalter ebenso zeigt wie den Meister der Orchesterbehandlung.

Man wird bei einem Rückblick auf ein Fest in erster Linie das Positive herausheben wollen und das zu Auseinandersetzungen reizende Neuartige, wobei das Streben nach Vollständigkeit aufgegeben wird. Von starken Spannungen ist das Vorspiel zu einer Tragödie von Henk Badings, dem sich zunehmend durchsetzenden jungen Holländer, erfüllt. Sein Schaffen ist trotz aller Anerkennung seiner Begabung bisher umstritten wegen der vielfach dissonanten Haltung. Nun ist nicht jeder bewußte Verstoß gegen die Regeln des reinen Satzes ein Zeichen der Zersetzung oder Entartung, und der Sturm und Drang der Künstler bringt auch musikalische Äußerungen mit sich, bei denen später stark zurückgepflockt werden muß. Badings bekennt sich hier zu tonaler Gebundenheit, und er überwältigt durch die unheimlich-dämonische Glut der Musik. Er strebt im Rahmen einer Ouvertüre eine musikalische Großform an, gewissermaßen eine Sinfonie en miniature. — Kraftvoll und gesund bei betont fortschrittlicher Haltung ist Ernst Geutebrücks sinfonische Suite zum Gedächtnis von Leonardo da Vinci.

Trotz der beigegebenen Überschriften der vier Sätze hat Geutebrück eine von programmatischen Bindungen freie, tief empfundene Musik sehr ernster Haltung geschrieben, die zuchtvoll durchgeformt ist und in den Klangmischungen ein durchaus eigenes Gepräge besitzt.

Der Schweizer Conrad Beck war mit dem Ostinato für Orchester vertreten, einem asketisch strengen Werk, das von großer satztechnischer Meisterschaft getragen — auf einen unvorbereiteten Hörerkreis nur schwer anspricht. — Der Belgier Marcel Poot ist ein Virtuose der Orchesterbehandlung, und seine „Heitere Ouvertüre" ist infolge der burlesken Pointen und der sicheren motivischen Verarbeitung ein unfehlbares Erfolgstück. Problemlos, vom Geist Liszts inspiriert, gibt sich der Bulgare Pantscho Wladigeroff in dem dritten Klavierkonzert, dessen unerhört schwierigen Solopart der Komponist selbst überlegen spielte. Die mitreißende Rhythmik und das zündende Passagenwesen ließen die Hörer sehr mitgehen.

Musik aus der Landschaft hörte man von dem Schweden Ture Rangström, dessen Ballade für Klavier und Orchester bei aller Redseligkeit in den typisch skandinavischen Zwischentönen lebt. Der rhapsodische Charakter wurde von dem trefflichen Landsmann des Komponisten, Natanael Broman, am Flügel unterstrichen. — Als rein unterhaltsame Musik ohne höheren Ehrgeiz trug Jacques Iberts Concertino für Altsaxophon und elf Instrumente einen durchschlagenden Erfolg davon. Witz, Humor und die dem Romanen eigene Grazie geben dem Concertino das künstlerische Profil. Ibert schöpft die Ausdrucksskala des Saxophons aus, das mit den solistisch besetzten übrigen Stimmen interessante Klangmischungen eingeht.

Das Wendling-Quartett spielte — wieder als Totenfeier — das Streichquartett in C des Polen Karl Szymanowski — eine Musik, die erarbeitet sein will. Der Verzicht auf Klangsinnlichkeit macht den Zugang schwer.

Von neuer deutscher Musik wurden Pfitzners Duo (von ihm selbst dirigiert) und das Cellokonzert von Max Trapp geboten. Weniger glücklich in diesem Rahmen erschien die epigonale sinfonische Dichtung „Vita Somnium" von Georg Schumann — ein charakteristisches Beispiel für die so zahlreich werdenden schwachen, nachempfundenen Abbilder bedeutender Meisterwerke. Die Vermischung von Tristanklängen mit den Errungenschaften von Richard Strauß in der sinfonischen Fantasie nach Rilkes „Weise von Liebe und Tod" von Alfred Irmler war vor diesem internationalen Forum fehl am Platz.

Italien war am geschlossensten, nicht nur mit drei der führenden Musiker vertreten, sondern jeder auch noch mit einem für ihn im hohen Maße aufschlußreichen Werk. Der Abend brachte Kurzopern von Casella, Malipiero und Lualdi. Die musikalische Groteske „Der Teufel im Kirchturm" erfuhr teilweise heftige Ablehnung, anstatt daß sie belächelt wurde. War diese Abart der Gattung „Oper" zu ungewohnt?

In der Phantasiestadt Lualdis herrscht die Uhr, also das Symbol der Ordnung in der Zeit als Selbstzweck. Sie ertötet alles Leben, sie ist einziger Inhalt für die Alten und bringt die Jungen zur vorzeitigen Ergreisung — bis urplötzlich der Leibhaftige dazwischenfährt, das Uhrwerk im Kirchturm zerstört und den Takt der neuen Zeit in einer Xylophon-Orgie auf den Glatzen der Ehrengreise schlägt. Das schöpferische Prinzip des Lebens siegt über die Erstarrung. Lualdi versucht also, einer Oper eine zeitnahe Haltung zu geben. Er weist ferner auf die merkwürdig vernachlässigte Möglichkeit der Operngroteske hin, von der eine Aktivierung des Operntheaters erwartet werden könnte. Ob allerdings die Groteske auch musikalisch für eine längere Zeitdauer durchführbar ist, bedarf noch des Nachweises am Beispiel. Mit Meisterhand umriß die Musik Lualdis Gestalten und Situation. Gesunde Melodik beherrscht die Szenen so sehr, daß namentlich die Ensembles bei größerer Ausdehnung in eine Sphäre echter Empfindung gleiten. Das spricht für den Musiker Lualdi. Aber so muß er immer von neuem den Übergang zur Groteske suchen.

Die aggressive Formulierung Lualdis, die rücksichtslose Anprangerung überall lauernder gefährlicher Momente, führt leicht zur Verkennung der Absichten. Namentlich der Schluß ist ein großartiger Theatereinfall. Es handelt sich um ein Experiment, von dem man erhoffen möchte, daß es die Tonsetzer unserer Zeit auf das dankbare aber schwierige Gebiet dieser Art von Musikgroteske weist, die abseits der trotz aller Reize für den heutigen Menschen zeitgebundenen Comedia del Arte stehen.

Deren Zauber hat Francisco Malipiero in ganz eigener Weise eingefangen, in einem heiteren Spiel „Der falsche Harlekin", wo ein lustiger Sängerkrieg um die Hand der schönen Rosaura geführt wird, den der als Harlekin verkleidete Liebhaber gewinnt. Da bestimmt die Situationskomik auch die Musik, die zum Graziösesten gehört, was wir von Malipiero kennen. Nicht nur die Einfälle sind geradezu tänzerisch empfunden, sondern auch in der Instrumentierung ist alles duftig.

Demgegenüber schlägt Alfred Casella einen anderen Weg ein. Sein „Orpheus" zeichnet die Fabel der Antike in großen Zügen nach, untermalt von einer statischen Musik, die nicht entwickelt wird, sondern die aus mosaikartigem Nebeneinander von Teilen besteht. Das Vorbild Strawinskys ist unverkennbar. Das für Casella sehr zahme Werk schwingt in weiten Melodiebogen. Es wird eine erneuerte Form der Gesangsoper, da die jungen Italiener die Operngeste des Belcanto ablehnen. Einen schicksalhaften Zug trägt Casella durch das Festhalten an stereotypen Wendungen in das Werk, bei dem neben das gesungene auch das gesprochene Wort tritt. Der Komponist am Pult betonte rücksichtslos die Stimmüberschneidungen. Das Württembergische Staatstheater setzte seine besten Kräfte für die neuen Werke ein. Günter Kuhlmann sorgte für ein aufgelockertes Spiel.

Alfons Rischner als Verantwortlicher für die Musik hatte beste Arbeit geleistet. Aus der großen Zahl der guten Sänger wenigstens einige Namen: Trude Eipperle, Marianne Warneyer, Yella Hochreiter, Einar Kristjansson, Heinrich Allmeroth.

Die künstlerische Gesamtleitung lag bei Generalintendant Gustav Deharde, einer großzügigen, zur künstlerischen Organisation hochbefähigten Persönlichkeit, und bei dem jungen Generalmusikdirektor Stuttgarts Herbert Albert. Er und sein Orchester haben eine Arbeitsleistung vollbracht, die weit über das übliche Maß hinausgeht. Albert berechtigt zu den größten Hoffnungen, und er bewährte sich auf dem Konzertpodium ebenso wie am Opernpult.

Schon im Oktober wird der Ständige Rat wieder ein Musikfest durchführen, für das die Einladung des belgischen Delegierten Emile Hullebroecks nach Brüssel und Antwerpen angenommen wurde.

Herbert Gerigk.

Reichsmusiktage in Düsseldorf

In Überschneidung mit dem Stuttgarter Musikfest begannen die Reichsmusiktage in Düsseldorf, eine erstmalig vom Reichspropagandaministerium durchgeführte repräsentative Musikfestwoche, die ähnlich der Reichstheaterfestwoche künftig jährlich abgehalten werden soll. Reichsminister Dr. Goebbels hielt im Rahmen einer Kundgebung eine Rede, die sich mit Musikfragen beschäftigte.

Es war unmöglich, ein geschlossenes Bild des Gebotenen zu erlangen, weil die Veranstaltungen von morgens bis abends in schneller Folge und oft noch in Parallelreihen abgewickelt wurden. Da der Hauptzweck der Musiktage bewußt in der Repräsentation lag, war der künstlerische Ertrag im Hinblick auf das zukunftsträchtige Neue zwiespältig. Man unternahm einen ersten Versuch, dessen Erfahrungen den späteren Musiktagen sicher zugute kommen werden.

Das wesentliche neue Werk der Musiktage war Ludwig Mauricks „heiter besinnlich Spiel Simplicius Simplicissimus". Wie schon bei dem vor drei Jahren an derselben Stelle herausgekommenen Bühnenwerk „Die Heimfahrt des Jörg Tilman" steht man nicht einer Oper üblichen Schlags und ebensowenig einem musikalischen Drama gegenüber. Maurick ist unter den Lebenden wohl der einzige, der in fruchtbarer, von erstarrtem Ästhetentum wie billiger Konjunktur gleichermaßen fernen Weise zu neuen Formen vorstößt, die auch dann wertvollen Anstoß bilden, wenn die bisherigen Werke nicht von bleibendem Bestand sein sollten.

Maurick ist sein eigener Textgestalter, wogegen angesichts des Versagens der zünftigen Wortgewaltigen auch dann nichts zu sagen ist, wenn manchem manches an der sprachlichen Gestaltung nicht behagt. Unzweifelhaft ist Mauricks Text so entstanden, daß die Vision des Musikalischen parallel oder sogar vorher lief. Aus Grimmelshausens Roman und Leben nimmt er sechs entscheidende Situationen im Leben des Simplicius, der vom naiven Naturburschen bis zur heroischen Persönlichkeit fortschreitet. Die Schreckenszeit des Dreißigjährigen Krieges wird in bewegten Szenen gespiegelt. Dazwischen stehen gesprochene Schicksalsbetrachtungen und gesungene Zwischenspiele (vom Duett bis zum Sextett) vor dem Zwischenvorhang. Der Chor hat als betrachtender Faktor starken Anteil.

Die Musik läßt sich nicht auf einen kurzen Nenner bringen. Der Vollblutmusiker Maurick nimmt die Anregungen von allen Seiten, aber seine von überzeugenden Einfällen getragene Musik wird nicht epigonal. Er schreibt klar überschaubare Formen, instrumentiert geschickt (nur zu stark im Blech) und führt die Singstimmen solistisch wie in den meisterhaften Chören dankbar. Im Mittelpunkt stehen einige Chorsätze, von denen namentlich „Ein Soldat marschiert durch die Welt" immer wiederkehrt. Die Kunst des Ensemblesatzes beherrscht Maurick wie der Größten einer. Wer sich von der in ihrer Auswirkung so folgenschweren Auffassung des 20. Jahrhunderts freimachen kann, daß Musik unbedingt neu und noch nie dagewesen klingen muß, wer sich daran erinnert, wie unbekümmert man im 18. Jahrhundert Übernahmen und Anlehnungen gegenüberstand (wenn sie nur durch einen Meister erfolgen, für den Komponieren

innerer Zwang ist), dem wird diese wahrhaft echte Theaterkunst zu tiefem Erleben werden. Die Erörterung des dramaturgischen und die Betrachtung der musikalischen Entwicklung Mauricks würde einen umfangreichen Aufsatz erfordern.
Die Düsseldorfer Oper setzte sich mit Paul Helm, Josef Lindlar, Walter Hagner und Elisabeth Höngen an der Spitze des Ensembles mit Hingabe für die Uraufführung ein. Ludwig Maurick am Pult leitete den gewaltigen Apparat mit solcher Besessenheit, daß man ihn daraufhin in eine führende Stellung bei einer deutschen Bühne setzen müßte. Der Spielleiter Franz, das Orchester, der Chor, alle Beteiligten gaben ihr Bestes.
Im Opernhaus gab es ferner eine Neueinstudierung von Paul Graeners Jugendoper „Don Juans letztes Abenteuer", und Richard Strauß dirigierte selbst die Festaufführung seiner „Arabella". Hans Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" und als Ausklang des Festes Beethovens Neunte unter Hermann Abendroth (mit dem Bruno Kittelschen Chor und den Berliner Philharmonikern) waren weitere aufführungsmäßige Höhepunkte.
Zwiespältigen Eindruck hinterließen die Orchesterkonzerte. Von einer die Zeichen der Entartung tragenden Musik (Boris Blachers Geigenmusik, die Katzengewimmer nachahmt) bis zu harmlosen Nachbetern waren die verschiedensten Richtungen vertreten. Otto Besch steuerte eine Ostmark-Ouvertüre bei, die den feinsinnigen und doch kraftvollen Komponisten im besten Licht erkennen ließ. Ein Musiker von eigenem Profil ist Johannes Rietz, dessen Rhapsodie für Orgel und Orchester bemerkenswerte handwerkliche Sicherheit mit einem musikantischen Empfinden verbindet, das Rietz als eine Hoffnung erscheinen läßt. Das „Romantische Konzert" für Bratsche und Orchester von Hans Joachim Sobanski ist gleichfalls von rhapsodischem Geist durchdrungen. Obwohl es nicht leicht ist, bei einem Bratschenkonzert die Aufmerksamkeit wachzuhalten, ist Sobanski ein Werk gelungen, das seinen Namen positiv in der Erinnerung haften läßt. Eine „Rhapsodische Sinfonie" von Paul Juon und die Passacaglia und Fuge von Hans Bullerian ließen romantischen Klangrausch mit viel Können neu erstehen. Die genannten und eine Reihe weiterer Werke wurden — ebenso wie die übrigen schon angeführten Opern- und Konzertaufführungen — von dem Düsseldorfer Städtischen Orchester bewältigt. Die Anforderungen gingen über das menschenmögliche Maß so weit hinaus, daß man die Überbeanspruchung spürte. Der hervorragende Klangkörper kann stolz sein auf die vollbrachte Leistung. Hugo Balzer hatte in Konzert und Oper die künstlerische Hauptlast zu tragen. Auch ihm gebührt für seinen Einsatz volle Anerkennung.
Über die Veranstaltungen der Musikstudenten ist an anderer Stelle dieses Heftes berichtet. Auch die Hitler-Jugend trat mit programmatischen Veranstaltungen hervor. Aus der Vielzahl der übrigen Darbietungen verdienen die Werkkonzerte des NS.-Reichssinfonieorchesters Hervorhebung, die unter Leitung von GMD. Franz Adam und Erich Kloß künstlerische Höhepunkte und erhebende Feierstunden wurden. Ferner hob sich ein Kammerkonzert des Fehse-Quartetts heraus, bei dem E. N. v. Reznicek mit dem Streichquartett in cis, Philipp Jarnach mit seinem op. 10 und Erich Thabe, der jüngste der vertretenen Festkomponisten, mit seinem ersten Streichquartett, einer verheißungsvollen Arbeit, erfolgreich zu Wort kamen.

Herbert Gerigk.

Musikfest als Volksfest in Riga

Lettisches Musikschaffen und Musikleben

Die großen Kulturstaaten Europas haben in der Nachkriegszeit so viel mit ihren wirtschaftlichen und kulturellen Krisen zu tun gehabt, daß sie sich wenig oder gar nicht um die Entwicklung der plötzlich zu politischer Selbständigkeit gelangten Volksgruppen beschäftigen konnten. Das in sich gefestigte neue Deutschland richtet auch auf die Entfaltung bodenständiger Kultur bei den europäischen Nachbarn besondere Aufmerksamkeit, weil sich darin die Gesundheit dieser Völker zeigt und weil sich die Kunst als eine Brücke des gegenseitigen Verständnisses erweist.
Musik ist ein Bestandteil im Leben des sangesfreudigen lettischen Volkes. Das zeigt sich in erster Linie in der großen Zahl leistungsfähiger Chorvereinigungen, die fast ausschließlich gemischte Chöre sind. Im vergangenen Herbst war einer der angesehensten, der nach seinem Dirigenten benannte Reiter-Chor, ein gefeierter Gast bei uns. Das 9. Nationale lettische Sängerfest in Riga, das soeben durchgeführt worden ist, vereinigte 16 000 Sänger auf einem Podium von gewaltigen Ausmaßen. 380 Chöre des Landes nahmen ausübend teil, und in sorgfältiger Vorbereitung, die sich über zwei Jahre erstreckte, sind mehr als 30 Tonsätze für den Gemeinschaftsvortrag einstudiert worden. Es war naheliegend, hier lediglich Werke der eigenen Musik aufzuführen, von denen einige eigens für das Sängerfest geschrieben waren. Es handelte sich dabei um die anspruchs-

vollsten, und die Komponisten Medins und Graubins wußten von den früher bereits in ähnlich großzügigem Rahmen veranstalteten Festen, was sie in musikalischer Hinsicht verlangen dürfen. Die Festkantate von Medins für Großes Orchester und Chor würde man nach Überprüfung der Partitur sicher als unausführbar in einem solchen Massenchor bezeichnet haben. Aus dem Umstand, daß die zahlreichen im Wesen einer solchen Freilichtaufführung beschlossenen Schwierigkeiten gar nicht in Erscheinung traten, bestätigt sich die planvolle Vorarbeit ebenso wie die musische Veranlagung weiter Kreise des lettischen Volkes.

Die Großveranstaltungen, die sich über zwei Tage erstreckten, wurden nicht etwa als Darbietung oder als Konzert betrachtet, sondern als ein Volksfest größten Ausmaßes. Weit über hunderttausend Besucher aus allen Teilen des Landes hatten sich zusammengefunden. Während auf dem Podium alles in den farbenfrohen, phantasievollen, auf älteste Überlieferung zurückgehenden Trachten erschienen war, sah man auch unter den Zuhörern, namentlich den älteren, viele originelle Volkstrachten.

Die Verbundenheit der Vertreter der Kunstmusik mit dem Volksganzen zeigte sich darin, daß der Nestor der lettischen Musik, Josef Wihtol, der demnächst 75 Jahre alt wird, die Vorbereitungen und die Durchführung des Festes persönlich überwachte und daß er ebenso wie die meisten übrigen namhaften Vertreter der lettischen Musik als Komponisten wie als Dirigenten in Erscheinung traten. Die Letten blicken mit berechtigtem Stolz auf eine eigenstämmige Musik, deren einziger international bekannter Vertreter Wihtol ist und von dem die Erneuerung der lettischen Musik durch die Heranbildung einer Reihe tüchtiger Tonsetzer ausging. Er gründete 1919 in Riga das Staatliche Musikkonservatorium. Er war auch einer der ersten, der lettische Volksmusik sammelte und herausgab. Bei den Komponisten kann man eine enge Anlehnung an das alte Volksgut feststellen, die so weit geht, daß die klare Dur-Moll-Tonalität häufig den alten Tonarten der Volksweisen weichen muß, die sich für unsere Ohren am leichtesten in die Nachbarschaft der Kirchentonarten bringen läßt, obwohl sie damit nicht zusammengeworfen werden darf. Im übrigen ergibt sich — wahrscheinlich aus dem Persönlichkeitstemperament — eine verhältnismäßig klare Trennung in eine russisch (Rimsky-Korsakoff, Mussorgski) orientierte Kompositionsrichtung und in eine westliche, die an die neudeutsche Überlieferung anknüpft. Die Nachwirkung Richard Wagners ist teilweise stark. Gleichzeitig mit dem Sängerfest führte die Rigaer Nationaloper eine Festwoche mit lettischen Opern und Balletts durch. Das Ballett pflegt die große Überlieferung der zaristischen Zeit, und die jüngeren Komponisten sehen eine wichtige Aufgabe in der Schaffung tragfähiger neuer Kompositionen für die Betätigung der hervorragenden Tänzer ihrer Nationaloper. Die drei aufgeführten Opern stammten von J. und A. Kalnins. Im wesentlichen beschäftigen sich die lettischen Musiker mit Sagenstoffen der eigenen Vergangenheit, daneben gab es allerdings auch eine Vertonung von Shakespeares Hamlet. Der Zuspruch der Bevölkerung zu all diesen Darbietungen ist bemerkenswert groß.

Ähnlich wie bei uns mißt man den in Abständen von fünf Jahren stattfindenden großen Sängerfesten auch eine staatspolitische Bedeutung bei. Der Präsident des Landes, Ulmanis, ergriff im Verlauf der Veranstaltungen unter freiem Himmel zweimal das Wort. Die Vertreter der Diplomatie und der internationalen Presse waren zahlreich erschienen. Das künstlerische Ergebnis des Festes rechtfertigte dieses Interesse, obwohl, was nochmals betont sei, nicht darin die eigentliche Bedeutung lag, sondern in der Zusammenführung des lettischen Volkes im Zeichen des bodenständigen Liedes und in der Herausbildung einer Gemeinschaft zwischen Sängern und Hörern.

Herbert Gerigk.

Das vierte Niederbergische Musikfest

Uraufführungen von Weweler und Scheitler

Knapp elftausend Einwohner zählt das alte Städtchen Langenberg, das im Bergischen Land unter den Sendetürmen des Reichssenders Köln reizvoll und idyllisch gelegen ist. Seit drei Jahren liefert es nun schon in seinen Niederbergischen Musikfesten ein hervorragendes Beispiel dafür, zu welchen großen Leistungen eine planmäßige und von höchstem Verantwortungsbewußtsein getragene Musikpflege sich auch in kleineren Gemeinden aufschwingen kann. Und gerade in Langenberg zeigt sich, in welchem Maße die Partei selbst die kulturelle Entwicklung zu einem Höhepunkt geführt hat, der als vorbildlich gelten kann. Mit den Niederbergischen Musikfesten wird für immer der Name ihres Begründers und Betreuers, des Kreisleiters Dr. Berns, verbunden bleiben.

Für zwei Tage (11. und 12. Juni) stand nun zum vierten Male die Musik als lebendige Kunst mitten

im Volk, und alle Kräfte des Volkes hatten sich in ihren Dienst gestellt. Schönstes Zeugnis war dafür schon die Eröffnungsfeier auf dem stimmungsvollen Marktplatz, wo mit der frisch und zügig musizierenden Jugend die gesamte Bevölkerung und die Gäste zu einer großen Gemeinde zusammenwuchsen. Mit Recht konnte Kreisleiter Dr. Berns dieses persönliche Musikerleben in der Gemeinschaft als den einmaligen Vorzug der Niederbergischen Musikfeste rühmen. So war es auch bei der Chorfeierstunde der Niederbergischen Männerchöre auf dem hohen Hordtberg, wo die von bergischen Qualitätsstimmen strotzenden Chöre mit den Zuhörern zu einer singenden Einheit wurden, so war es beim Morgensingen des BDM., das köstliche alte und neue Spielmusik neben unbeschwerten Liedern brachte, so war es vor allem bei der „Heldischen Feier" der Hitler-Jugend, die zu den stärksten Eindrücken der beiden Tage zählte: Orgelwerke Bachs, mit innerem Feuer gesprochene Worte des Führers, des Reichsjugendführers und Gerhard Schumanns, dazu die mächtig einherschreitenden (hier für die rechte Bestimmung eingesetzten) Lieder der HJ. — das war von einfach elementarer Wucht.
Bei einem Festakt spielte das Wuppertaler Orchester unter Langenbergs Musikdirektor Gustav Mombaur ein Concerto grosso von Händel mit prächtiger, barocker Klangfülle. Als Uraufführung erklang eine „Musik für Streicher" des 1910 geborenen Karl Scheitler, der in den Ausdrucksmitteln der Bachschen Epoche, denen er seine herb-schöne Melodik hinzugibt, wieder viel an inneren Werten zu sagen hat. Die drei Sätze verraten in der strengen Zucht der rein linear-bewegungsmäßigen Anlage einen durch keinen Gefühlsschwarm getrübten Könner.
Eine Aufführung von Beethovens 9. Sinfonie mit eigenem Chor, der sich in dieser Aufgabe hingebungsvoll bewährte, war für Langenberg ein Ereignis und gleichzeitig der Gipfelpunkt des Festes. Im zweiten Festkonzert ertönte als Uraufführung die „Fantasie und Fuge" über das Namensthema CH. D. G(R)ABBE des 70jährigen August Weweler. Auch in diesem Werk nimmt er die Formen und den Gehalt der deutschen Klassik kraftvoll wieder auf. Das unselige, wild zerrissene Schicksal Grabbes wird fern von aller Programmatik nach absolut musikalischen Gesetzen ausgedeutet. Aus der weitausgreifenden Pathetik der Fantasie und aus dem Bau der Fuge spricht der Geist Beethovens, wie er sich auch in den kontrastierenden Motiven der vorher aufgeführten Ouvertüre zu H. St. Chamberlains „Tod der Antigone" (geschrieben für die Detmolder Wagner-Festwoche 1936) spiegelt. Weweler wurde nach beiden Aufführungen herzlich gefeiert.
Im gleichen Konzert spielte Anton Schoenmaker (Wuppertal) das nachgelassene Violinkonzert von Schumann ohne die effektsüchtigen, virtuosenhaften Floskeln einer neuen Bearbeitung in der natürlicher und klarer fließenden Urfassung. Auch hier zeigte sich wieder, daß dieses schicksalumwitterte Konzert schon um seines vertieften langsamen Satzes willen sein Lebensrecht im deutschen Musikleben immer behaupten wird. Mit voluminösem Alt und beherrschtem Ausdruck sang Eva Jürgens die Altrhapsodie von Brahms. Gustav Mombaur war allen Werken ein behutsamer Dirigent. Heinz Maaßen.

Donaueschingen 1938

1. Oberrheinisches Musikfest.

Kulturminister Dr. Wacker konnte persönlich das schöne Gelingen dieser drei Tage am Donauquell miterleben, die ein lebendiges Bild oberrheinischen Schaffens in 4 Konzerten der Staatskapelle unter GMD. J. Keilberth, des Heidelberger und Basler Kammerorchesters bot, das durch einen Nachmittag mit Kammertänzen schön ergänzt wurde. Den Auftakt brachte das Praeludium Othmar Schoecks, zum Jubiläum der Universität Zürich geschrieben, ohne die dramatisch-pathetische Ader des Schweizer Tondichters verleugnen zu wollen. Seine Tonfluten brandeten in der kleinen Festhalle, in deren Maße sich dann um so schöner Helmut Degens fein durchgearbeitete Serenade einfügte. Auch die andere Uraufführung des 1. Orchesterkonzertes wurde ein schöner Erfolg: Arthur Kusterers 4. Suite mit dem schelmischen Rondo nach „O, du lieber Augustin". Beide Uraufführungen rahmten zwei Freiburger ein, einen Reifen und einen Emporstrebenden: Franz Philipp, dessen 4 Kriegslieder von Johannes Willy machtvoll gegen die 62-Musiker-Begleitung durchgesetzt wurden (über ihren Wert berichteten wir bereits bei ihrer Uraufführung in Heidelberg), und Eberhard Ludwig Wittmer: Sinfonietta.
Das Basler Kammerorchester spielte nach einem Satz Heinrich Isaaks die 7. Suite Scheiffelhuts aus „Lieblicher Frühlingsanfang" in Rudolf Mosers Bearbeitung, der auch bedeutsam mit seinen Horaz-Oden zu Worte kam. Die altklassisch-lateinischen Rhythmen wußte er in prächtige Chorsätze

und Orchesterfarben einzuspannen. Ihnen wurde der Basler Bariton und Musikgelehrte Arnold Geering gerecht, bestens unterstützt vom Basler Chor, ebenfalls unter der hingebungsvollen und stilsicheren Leitung Paul Sachers. Nicht minder erfreulich war das Streichkonzert von Willy Burkhard. Albert Moeschingers Violinkonzert fand in Walter Kägi einen ausgezeichneten Interpreten. Als besondere Köstlichkeit des Chores seien noch drei A-cappella-Chöre Ludwig Senfls hervorgehoben, der als geborner Schweizer (Zürich oder Basel) eine Zierde dieses Schweizer Abends war. Nach ihm begrüßte Kulturminister Dr. Wacker im Beisein des Reichsstatthalters Robert Wagner die zahlreichen Gäste, ebenso als liebenswürdiger Hauswirt Fürst von Fürstenberg.

Zwei sehr erfolgreiche Uraufführungen danken Joseph Schelbs Konzert und Wilhelm Malers „Musik für Streichorchester" dem Heidelberger Kammerorchester und seinem Leiter Wolfgang Fortner. Beide anwesenden Komponisten (aus Karlsruhe und Köln) konnten stürmischen Beifall entgegennehmen mitsamt beider Geigensolistinnen Andrea Wendling-Steffen und Ingeborg Driesch. Heinrich Spittas „Musik für Violine (Andrea Wendling-Steffen), Bratsche (Luise von Jakimow) und Cello" Hans Spengler) wurde ebenfalls von Fortners ausgezeichnetem Klangkörper vorbildlich begleitet. Mit vollem Gelingen setzte sich Keilberth für die Sinfonien von Julius Weismann und Fritz Adam sowie das Divertimento von Heinrich Sutermeister ein.

Friedrich Baser.

Flämische Oper in Köln

Gastspiel der Antwerpener Oper mit „Anna-Marie"

In der letzten Zeit hat das Bewußtsein vom gemeinsamen Ursprung im germanischen Lebensraum immer engere Bande zwischen den Flamen und dem deutschen Westen geknüpft. Die Erkenntnis, mit welcher Reinheit die unterirdischen Ströme eines Volkstums durch alle Jahrhunderte geflossen sind und nun im flämischen Kulturleben wieder zutage treten, durfte als die schönste Offenbarung gelten, die das Gastspiel der Königlich-Flämischen Oper Antwerpen in Köln mit der jüngst uraufgeführten Oper „Anna-Marie" von Renaat Veremans (Textbuch von Felix Timmermans nach seinem Roman „Die Delphine") hinterließ. Über die Musik von Veremans liegt der Zauber eines wundersamen lyrischen Erlebens, das voll von heimlichen Schönheiten ist. Die Kraft seiner lauteren Empfindung trägt selbst die breite Anlage der Schlußbilder und durchleuchtet die wehmütige Tragik der letzten Szene. Unter der feinfühligen Leitung des Komponisten erblühte diese Musik in ihrer ganzen sinnenfreudigen Farbigkeit. In den von idyllischer Köstlichkeit erfüllten Bühnenbildern von Felix Timmermans ließ die Inszenierung H. E. Mutzenbechers die Gestalten des Dichters in liebevoller Zeichnung lebendig werden. Diese Aufführung besaß die unverkennbare Atmosphäre des Volkstums und jenen leisen Anflug von Weltschmerz, wie sie sich in dem Romanvorwurf der Oper niedergeschlagen haben. Bertha Briffaux, Maria v. d. Meirsch, Gerrit Harmsen und Jef Sterkens, der Intendant der Antwerpener Oper, sicherten in den Hauptpartien Werk und Aufführung einen mit Beifall aufgenommenen Erfolg. Gauleiter Frauenfeld, zahlreiche Persönlichkeiten des westdeutschen Kulturlebens und viele Mitglieder der flämischen Kolonie zeichneten die beiden Autoren durch herzlichen Beifall aus, für den sie persönlich danken konnten.

Heinz Maaßen.

„Junges Kulturschaffen im Rheinland"

Uraufführung einer Kantate von K. Griesbach

Unter dem Protektorat des Landeshauptmanns der Rheinprovinz, Heinz Haake, führte die Hitler-Jugend und der NS. Deutsche Studentenbund vom 8.—12. Juni in Bonn eine Woche „Junges Kulturschaffen im Rheinland" durch, die mit der Uraufführung der Kantate „Pflüg mit, Kamerad!" von K. Emerich Krämer eröffnet wurde. Die Kantate ist heute wieder zu den gebräuchlichsten Musizierformen aufgerückt, an denen sich der schöpferische Drang der jungen Generation versucht, zumal ihre Zweckbestimmung für Feierstunden sie von vornherein auf eine bestimmte Richtung festgelegt hat. Auch der Text von Krämer schließt sich nicht davon aus. Er soll, im Eindruck durch den studentischen Landeinsatz im Osten des Reiches geformt, wiederum Aufruf und Bekenntnis sein. Und so erschöpfen sich auch die acht kurzen Abschnitte dieser Kantate in programmatischen Erklärungen und Anrufen. Karl Rudi Griesbach schrieb dazu eine entsprechende Musik. In

einer Introduktion beleuchtet er das Thema in wechselnden Orchesterfarben. Dann treten Einzelsprecher auf, die den weitaus größten Teil des Textes deklamieren. Dem Chor fallen lediglich ein Choral, ein Lied und eine Schlußhymne zu. Der Choral geht von einem düsteren Unisono mit schwerer Orgelbegleitung aus und ist, ebenso wie die an vorklassische Stilelemente anknüpfende Schlußhymne, in ganz einfacher Satztechnik gehalten. Das Lied „Wir gehn als Bauern übers Feld", dessen Strophen in einen schweren Blechpanzer eingefaßt sind, ist lebendiger und beweglicher durchgeführt. Die Uraufführung durch Orchester und Chor der Universität Bonn wurde mit feierlichem Schweigen aufgenommen.



Heinz Maaßen.

Jugend erlebt Richard Wagner

Vierte Richard-Wagner-Festwoche in Detmold.

Die Hauptstadt des Landes Lippe wird in dem bekannten Liede nicht zu Unrecht als die „wunderschöne Stadt" besungen. Im Herzpunkt des Teutoburger Waldes am Fuße des Hermannsdenkmals gelegen, hat Detmold auch in der Geschichte der Deutschen seine Sendung erfüllt. Jedem Nationalsozialisten ist sie als Schauplatz der letzten Parlamentswahl in der Systemzeit zu einem historischen Markstein geworden. Im Januar 1933 kämpfte der Führer mit allen seinen Getreuen in einem Wahlfeldzug von bisher nicht gekannten Ausmaßen um die Seele des lippischen Volkes, das die Größe der Stunde begriff und sich in seiner Mehrheit zu Adolf Hitler bekannte. Der überwältigende Sieg der Bewegung leitete dann die nationalsozialistische Revolution und die Machtübernahme des Führers auf legalem Wege ein.

Nach diesen Tagen ist Detmold, die alte Residenz, nicht in den Dornröschenschlaf zurückgefallen. Gauleiter Dr. Alfred Meyer, der Reichsstatthalter für Lippe und Schaumburg-Lippe, hat der Stadt, in der einst Albert Lortzing und Johannes Brahms, Christian Dietrich Grabbe und Ferdinand Freiligrath lebten und wirkten, ihre Rolle als Pflegestätte deutscher Kultur nicht nur zurückgegeben, sondern den Kreis ihrer Aufgaben erweitert. Die alljährlich wiederkehrenden „Richard-Wagner-Festwochen" und die „Detmolder Grabbe-Tage" bedeuten ein kulturpolitisches Programm und darüber hinaus künstlerische Ereignisse, die in ihren Ausstrahlungen nicht an den Gaugrenzen haltmachen, sondern im Gesamtausdruck deutschen Kulturschaffens ihren Platz an der Sonne behaupten.

„Die Detmolder Arbeit ist der erste große Versuch in Deutschland, das Bayreuther Ideengut einem ganzen Gau zugänglich zu machen", schreibt Gauleiter Dr. Meyer in seinem Geleitwort zu der in diesem Jahr zum vierten Male veranstalteten Richard-Wagner-Festwoche, deren künstlerische Gesamtleitung wieder in den Händen von Otto Daube liegt. Sein ernstes, angespanntes Streben, Detmold zu einem „Vorort" Bayreuths zu machen, ist außerordentlich und in seiner besonderen begrenzten und doch ausgreifenden Art ohne Vorbild. Dieser Dienst am Bayreuther Gedanken stellt sich bewußt in die zweite Linie. Er will Vorbereitungs- und damit Erziehungsarbeit für das Werk Wagners leisten und sieht seinen schönsten Lohn in dem Erwecken der Sehnsucht, auf dem „grünen Hügel" Bayreuths die Verwirklichung der Wagnerschen Musikdramen im Sinne ihres Schöpfers zu erleben.

Adolf Hitler hat einmal gesagt: „Der Künstler schafft nicht nur für den Künstler, sondern er schafft genau so wie alle anderen für das Volk. — Dann ist es aber erst recht unsere Pflicht, das breite und gesunde Volk zu dieser unserer deutschen Kunst zu führen." Mit Stolz auf die im Gau Westfalen-Nord geleistete Kulturarbeit konnte sich Gauleiter und Reichsstatthalter Dr. Alfred Meyer in seiner Eröffnungsansprache zur Vierten Richard-Wagner-Festwoche auf diese Worte des Führers berufen. Warum auch sollten gesunde deutsche Menschen aus dem Volk auch nicht den deutschen Künstler verstehen können! Denn der Künstler ist ihnen doch nichts Wesensfremdes, Unverständliches. Er ist Blut von ihrem Blut, Art von ihrer Art. Die Partei sorgt dafür, daß gelegentlich der Treffen in den politischen Kreisen durch kulturelle Veranstaltungen verschiedenster Art Stadt und Land erfaßt werden. Richard Wagners Werke haben für das Volk einen großen erzieherischen Wert, weil sie uns den heroischen Menschen zeigen, nicht etwa nur als militärischen Menschen aufgefaßt, sondern als „den ganzen vollen Menschen, dem alle rein

menschlichen Empfindungen der Liebe, des Schmerzes und der Kraft in höchster Fülle und Stärke zu eigen sind." Die Teilnahme der Jugend Adolf Hitlers an der Richard-Wagner-Festwoche wurde vom Gauleiter mit besonderer Freude begrüßt. In diesen Tagen werde das Landestheater Detmold zu einem Tempel reinster und vollendetster Kunst. Schon heute reiche es nicht aus, um den Zustrom der Kunstfreunde aus allen Kreisen der Bevölkerung aufzunehmen. Wenn erst einmal die Volkshalle auf dem Hiddeser Berg, das in dem vom Führer bereits genehmigten Entwurf zugleich das stolze Denkmal des Lipper Wahlsieges sein wird, steht, dann werde Detmold ganz seiner Aufgabe gerecht werden können. Mit dem Dank an den Führer schloß der Reichsstatthalter seine begeistert aufgenommene Rede, nachdem er unter den Ehrengästen Gauleiter Wächtler (Bayreuth) und Verena Wagner, die jüngste Enkelin Richard Wagners, begrüßt hatte. Bürgermeister Keller (Detmold) wies in seiner Begrüßung, der ein stimmungsvoller Empfang im Rathaus vorausgegangen war, auf die verpflichtende geschichtliche Vergangenheit der Stadt hin. Richard Wagners „Faust-Ouvertüre", vom Städtischen Orchester Bielefeld unter Leitung von Prof. Eugen Papst (Köln a. Rh.) gespielt, leitete die Eröffnungsfeier ein. Kammersängerin Margarete Klose von der Berliner Staatsoper sang mit pastosem Alt drei Lieder von Hans Pfitzner, darunter die quellfrische „Studentenfeier". Beethovens 3. Sinfonie, von Eugen Papst kraftvoll gestaltet, ließ die Feierstunde im Zeichen des deutschen Genius ausklingen.
Was wird aus Bayreuth, wenn die Jugend nicht da ist? Diese vom Gauleiter Dr. Meyer gestellte Frage wurde von der Hitler-Jugend in einer Kundgebung beantwortet, die wohl alle Zweifel an der Begeisterungsfähigkeit der jungen Generation für das Werk Richard Wagners ausschließt. Eine Festaufführung der „Meistersinger von Nürnberg" für die HJ. war ein Ereignis, das unvergeßlich für jeden bleiben wird, der das Glück hatte, dieses Mitgehen der Jungens und Mädels zu erleben. Da war auch nicht die geringste Ermüdung oder gar Langeweile zu spüren. Im Gegenteil: als Eva in der Schlußszene Hans Sachs mit dem Lorbeer krönt, brach der Jubel so unvermittelt los, daß der Zuschauerraum in die Festwiese einbezogen erschien. Die Rampe als Abgrund war aufgehoben. Wagners herrliches Wort: „Ich arbeite für die Erwachenden!" fand in dieser Bejahung seiner „Meistersinger" seine schönste Verwirklichung.

Die Aufführung selbst war aus einem Guß. Dr. Hans Winkelmanns Spielleitung hielt auf volkhafte Gradheit der Anschauungswerte. Es ist bekannt, daß gerade bei dem ersten Erlebnis einer Oper das Auge nicht weniger stark interessiert ist als das Ohr. Die Furiosi auf der Bühne ohne Gedränge hinzustellen, gelang ihm sowohl in der Prügelszene als auch auf der Festwiese vortrefflich. Prof. Leopold Reichwein entlockte dem Orchester berückenden Wohlklang, der selbst in der Wucht der stärksten Entfaltung noch innerlich belebt und wohlgefügt war. Karl Schmidt (München) hatte als Hans Sachs die einfache Menschengüte, die im Blick und in der Stimme leuchtete. Seine Gestalt war so recht nach dem Herzen der Jugend, die das Nationale immer dort sofort begreift, wo der Einzelne Sprecher der Seele des Volkes ist. Kernig und breit verkörperte Theo Herrmann (Hamburg) den Pogner, saftig und humorig Toni Weiler (Dortmund) den Kothner. Carl August Neumann von der Berliner Staatsoper war ein messerscharf charakterisierter Beckmesser, gesanglich von hohen Graden. Der frische David Walter Carnuths (München) setzte mit seinem Tenor den Vertreter des Stolzing schon im ersten Akt matt. Hilde Singenstreu (Hannover) schenkte dem Evchen allen jugendlichen Sopranglanz. Margarete Lüddecke sang die Magdalene mit kräftigem Alt. Die Chöre gelangen meisterlich. Ohne ängstliches Modellieren imponierten sie durch ihren reichen Stimmeinsatz. Die Schlußakkorde „Ehret eure deutschen Meister..." gingen in dem allgemeinen Begeisterungsjubel fast unter. So feierte die deutsche Jugend Richard Wagner.

„Tristan und Isolde" erfuhren unter Professor Leopold Reichweins Stabführung eine Wiedergabe von hinreißender Schönheit. In Carl Hartmann als Tristan, Lotte Schrader als Isolde, Margarete Klose als Brangäne und Theo Herrmann als König Marke standen dramatische Gestalter auf der Bühne, die aus der Fülle köstlichen Stimmbesitzes schöpfen konnten und sich gegenseitig zu immer großartigerer Entfaltung emporsteigerten. Reichwein ging in einer temperamentvollen und doch beherrschten Weise mit, daß die gesanglichen und orchestralen Kurven in einem Atem auf- und niedergingen. Margarete Kloses Alt entfaltet heute eine satte dunkle Pracht und eine raumgreifende Größe, daß jede Steigerung aufs neue überwältigt. Lotte Schraders Sopran hat eine unglaublich leichte Höhe und doch die Durchschlagskraft echter hochdramatischer Prägung. In dem großen Liebesduett mit Tristan jubiliert ihre Stimme in einer Leuchtkraft, die ihre Schwingen in herrlichen Bogen wölbt. Das edle Gefühl, das jede Phrase beseelt, verschwendet sich, ohne auch nur einmal in der Spannung nachzulassen. Welche Würde und hoheitsvolle Größe gibt

Theo Herrmann der Gestalt Markes! Welches männliche Pathos lebt in diesem volltönenden Baß! Und Hartmanns Tristan: er legitimiert sich für Bayreuth, wo er in diesem Jahre erstmalig den Helden singen wird. Er gehört zu den wenigen Tenören, die die erzene Wucht und die mildgetönten Zwischenfarben besitzen, um das Zwielicht seines Schicksals im Gesang zu offenbaren. Karl Schmidt sang einen mit wenigen Akzenten vollkommen umrissenen Melot. Martin Großmanns Kurwenal war vom Darstellerischen her einprägsam gestaltet. Erich Zimmermann, der unerreichte Mime des Bayreuther „Ring", sang den Hirten, Carl Friedrich Koch den Steuermann. Die Spielleitung Dr. Hans Winkelmanns, der die formschönen Kostüme entworfen hatte, erfüllte die Vorschriften Wagners in vollkommenem Einklang mit der Musik. Die Bühnenbilder Curt Söhnleins entsprachen nicht weniger der Atmosphäre des Werkes. Schon das Bild auf dem Verdeck von Tristans Schiff mit dem rot leuchtenden Sonnensegel schlug einen Ton an, der vom Anbeginn an den Eindruck bestimmte. So war es nur die Auslösung eines Naturgesetzes, daß die festliche Aufführung einen Sturm der Begeisterung auslöste.

Friedrich W. Herzog.

Oper

Berlin: Mit der Aufführung von Händels „Herakles" hat vor zwei Jahren Berlins einzigartige Freilicht-Festspielstätte, die Dietrich-Eckart-Bühne auf dem Reichssportfeld-Gelände, ihren verheißungsvollen Start erlebt. Hanns Niedecken-Gebhard, als Händel-Regisseur und in der Bewältigung riesiger Spielflächen vielfach bewährt, hat nunmehr wieder ein Werk der deutschen musikalischen Klassik — auch der Barockmeister Händel ist ja in diesem Sinne Klassiker — für die Freilichtbühne mit ihren besonderen szenischen und stilistischen Erfordernissen eingerichtet: Glucks erste Reformoper „Orpheus und Eurydike". Die Aufführung im Rahmen der Berliner Kunstwochen strahlte eine ähnlich starke Erlebniskraft aus wie die in ihrer Handlung bewegtere und daher letztlich noch wirksamere Händel-Oper. Musik, Licht, Farbe und Bewegung, vor allem die tänzerische Bewegung erhalten auf der Bühne dieses architektonisch meisterhaft gestalteten Naturtheaters eine ganz andere Bedeutung als im geschlossenen Theaterraum. Diese Darstellungsmittel monumental zu steigern und so sinnvoll zu vereinen, daß die strenge, klare Welt Glucks breitesten Volksschichten verständlich und nahegebracht wird, war die Aufgabe. Niedecken-Gebhard hat sie durch seine Bearbeitung der Wiener Urfassung des Orpheus (mit dem Text von Hermann Abert) überzeugend gelöst, indem er eine pausenlose, anderthalb Stunden dauernde Folge von sechs Szenen schuf und indem er diesen Szenen eine oft überwältigend großartige Bildwirkung gab. Wenn der Wald des Berghanges gleichsam von innen heraus zu leuchten beginnt, wenn — von technischem Erfindungsgeist gelenkt — die Harfe des Orpheus Sphärenklänge hervorzaubert, wenn sich Wiesenfläche und Wald allein durch das Licht plötzlich in die arkadischen Gefilde der Seligen verwandeln, wenn ein antikisch aufgebauter Trauerzug über Flächen und Stufen der strenglinigen Bühne schreitet, wenn ein schattendrohender Furientanz die Schrecken des Orkus heraufbeschwört, wenn Amor mit hellgewandeten Amoretten in einer Lichtwolke herbeischwebt, wenn endlich Glucks ausdrucksvolle Melodien raumfüllend aus dem Mund der im Vergleich zu den Ausmaßen der Theaters winzigen Darsteller erklingen, dann ist jener Eindruck einer edlen, reinen, erhabenen Welt da, den wir mit dem musikalischen Drama Glucks verbinden. Ihn verstärkte vom Musikalischen her Erich Orthmann, der an der Spitze des Landesorchesters die innere Dramatik, die auch noch im dünnsten Streicherklange Glucks lebt, sinnvoll zu deuten wußte. Der ausgeglichene Chorklang, die stilvolle, in Bewegung und Raumkomposition meisterhafte Tanzgestaltung (Martha Welsen und Günther Heß als Führer von 180 Tänzerinnen und Tänzern), Lotte Brill als Schöpferin der Kostüme, ein Stab von künstlerischen und technischen Helfern waren ebenso Träger des Erfolges dieser Aufführung wie die Sängerinnen selbst. Unter ihnen muß Emmi Leisner als Orpheus an erster Stelle genannt werden. Ihrem dunklen, seelenvollen Alt gesellte sich zu eindrucksvollem Zusammenklang der schöne Sopran Margarete Teschemachers und Rosl Schaffrian als beschwingter Amor. Das Erlebnis dieses ungewöhnlichen Theaterabends spiegelte sich in langanhaltendem, starkem Beifall.

Auch der dritte Opernabend des berühmten italienischen Tenors Lauri Volpi mit seinem Ensemble im Deutschen Opernhaus wurde ein Abend großen italienischen Operngesanges. Als Rhadamès in Verdis „Aida" konnte Lauri Volpi mehr noch als in der „Bohème" und im „Rigoletto" heldischen Glanz entfalten und eine sieghafte Kraft der Höhe zeigen, wie sie wohl sonst kaum anzutreffen ist. Er tat es auch in

beinahe unerschöpflicher Gebelaune und fügte sich anderseits mit sicherem Geschmack in das Zusammenspiel mit seinen Partnern ein, das im Nilakt seinen Höhepunkt hatte. In Stella Roman als Aida, Nini Giani als Amneris und Mario Basiola standen neben Lauri Volpi Sänger auf der Bühne, die sich — vor allem die beiden Frauenstimmen — selbst neben diesem Tenor vollauf behaupten konnten. Auch Andrea Mangelli als baßgewaltiger Ramphis und Ottario Serpo als König waren Stützen des Ensembles, das unter Antonio Votto s energiegeladener Stabführung zusammen mit den Chören und in der Inszenierung des Deutschen Opernhauses (Alexander d'Arnals) eine Aufführung von festlichem Glanz gewährleistete.

Fast zur selben Zeit feierte auf der Bühne der Staatsoper Dusolina Giannini als Carmen Triumphe. Wie die Giannini gesanglich ihre ungewöhnlich satte Tiefe ausspielt, um in einer von stärkster dramatischer Leidenschaftlichkeit und schauspielerischer Realistik getragenen Darstellung der Höhe um so hellere Glanzlichter aufzusetzen, das war von hinreißender Wirkung. Neben ihr, die die Carmen in deutscher Sprache sang, stand ebenbürtig Franz Völker als José in der von Johannes Schüler geleiteten prächtigen Aufführung.

Hermann Killer.

Königsberg i. Pr. Die zweite Hälfte der Opernspielzeit brachte als Neuheit Ottmar Gersters „Enoch Arden". Im Hinblick auf die allgemein geübte Zurückhaltung gegenüber dem zeitgenössischen Opernschaffen ist es ja doppelt notwendig, daß jeder Fehlgriff vermieden wird. Stilfragen stehen für Gerster nicht im Mittelpunkt, er läßt sich leiten von gesundem Instinkt für das Dramatische und für das, was die Sänger brauchen. In diesen beiden Dingen liegt für die heutige Situation der Oper schon ein Vorzug. Die Aufführung mit dem Bariton Condi Siegmund in der Titelrolle, mit W. Fr. Reuß am Dirigentenpult, Dr. Fritz Schröder als Spielleiter und Fritz Buek als Bühnenbildner war ausgezeichnet.

Wir erwähnen ferner die musikalisch und szenisch wohlgelungenen Vorstellungen von Puccinis „Bohème" und Wagners „Parsifal", vor allem aber die Wiederaufnahme der „Walküre" mit den eindrucksvollen, noch von Karl Jacobs geschaffenen Bühnenbildern. Die Aufführung war die letzte Tat des am 13. Mai verstorbenen I. Kapellmeisters der Städtischen Bühnen, Oscar Preuß.

Die Oper „Der Sohn" von Joseph Lichius wurde in Königsberg uraufgeführt. Das Textbuch stammt von Werner Jäkel. Es stützt sich auf die teils geschichtlichen, teils sagenhaften Vorgänge am Hofe König Valdemars IV. von Dänemark, die Jens Peter Jacobsen in seinen Gurreliedern besungen hat. Valdemar ersehnt den männlichen Erben, der die Einigung Dänemarks vollenden soll. Die Geburt einer dritten Tochter ist ihm Veranlassung, sich dem Bauernmädchen Tove zuzuwenden, das ihm den Sohn schenkt. Um die Ehe des Königs nicht zu gefährden, scheidet Tove freiwillig aus dem Leben. Das gewiß nicht leichte Thema ist vom Komponisten und vom Textdichter so behandelt worden, daß niemals der Eindruck einer privaten Ehetragödie entsteht und daß man die schicksalhafte Bedeutung in dem Opfer des Bauernmädchens erkennt. Das war ebenso ein Verdienst der ausgezeichneten Darstellung durch Erna Fahrig (Tove) und Max Spilcker (König). Die leitmotivisch angelegte Musik des 1905 in Hagen in Westfalen geborenen Komponisten bewegt sich vorwiegend im Sprechgesang, zu dem ein sinfonisch behandeltes Orchester die Grundlage liefert.

Herbert Sielmann.

Lübeck: Mit der Erstaufführung von Hans Stiebers „Till Eulenspiegel" entledigte sich die Lübecker Oper einer Ehrenpflicht; das bekenntnishafte Werk steht weit abseits von aller Opernalltäglichkeit schon im Textbuch, das der Komponist sich selbst geschrieben hat. Er greift darin nicht auf den Costerschen Roman zurück, sondern auf die alte deutsche Volkssage, deren weltanschauliche Hintergründlichkeit ihn vor allem lockte; ihn fesselt der faustisch-germanische Wesenszug des Schelmen, in dem er ein Stück der deutschen Seele verkörpert sieht. Dieser Gesinnung des allerdings mit Gedankenfracht belasteten Textbuches entspricht der Stil der Partitur, deren kunstreiche Polyphonie erobert sein will; so sehr sie dem kontrapunktischen Können Stiebers Ehre macht, gibt sie doch der Sinnfälligkeit des Theaters zu wenig und verbaut sich damit den Weg zum Erfolg. Das kompromißlose Werk wurde von Kapellmeister Fritz Müller überlegen und eindringlich dargestellt; die anspruchsvolle Titelpartie gab Ulrich Lorenz mit schauspielerischer und gesanglicher Gestaltungskraft.

Die Uraufführung des Winters galt der „Livia" des Münchners Toni Thoms, der von Film und Operette herkommt und auch dem tragisch-antikisierenden Stoff gegenüber diese Herkunft nicht verleugnet. Seinem künstlerischen Wesen nach völlig unproblematisch, gibt er sich bedenkenlos den Oberflächenreizen der Klangsinnlichkeit hin, bewegt sich mit Geschick melodisch auf bekannten Pfaden in der Gegend zwischen Puccini und Strauß und hat als Eigenwert eine sichere, teil-

weise raffinierte Instrumentation einzusetzen. Der Komponist leitete sein Werk selbst.
Dem Gebrauchsspielplan nahm der bevorstehende Umbau der technischen Bühneneinrichtung einen Teil seiner Bewegungsfreiheit. Außer einem szenisch und musikalisch fein durchgearbeiteten „Figaro" (Robert Ludwig und Heinz Dressel) verzeichnen wir eine beschwingte Aufführung von Smetanas „Verkaufter Braut" und eine effektvolle Wiedergabe von Gounods „Margarete", deren schon etwas verblaßten Reizen die Gastspiele Käthe Heidersbach und Paul Bender zu Hilfe kamen. Die Operette hatte mit Heubergers prächtigem „Opernball" einen Dauererfolg.

Fritz Jung.

Konzert

Berlin: Mit etwas Verspätung, aber deshalb nicht minder willkommen in Berlin kamen Chöre und Orchester aus der Saalestadt Halle, die im November vorigen Jahres den 350. Geburtstag ihres zweiten großen Sohnes gefeiert hatte: Samuel Scheidt. Das Konzert, das als einzige Veranstaltung einer auswärtigen Musiziergemeinschaft im Rahmen der Berliner Kunstwochen auf Veranlassung der Berliner Konzertgemeinde in der Philharmonie stattfand, brachte neue, wertvolle Einblicke in den Umkreis des Scheidtschen Schaffens. Neben Schütz und Schein wird auch Scheidt, das dritte der vielzitierten großen „S", längst nicht in gleichem Maße aufgeführt. Daß manche seiner Schöpfungen einen für uns spürbaren allzu zeitbedingten Charakter tragen, sei nicht verschwiegen. Aber eine überaus stattliche Anzahl seiner Werke offenbart in ihrer frühbarocken Klangpracht, ihrer oft an Händel gemahnenden melodischen Linie und in ihrer zwingenden Polyphonie so viel ursprüngliche Lebenskraft, daß jede Scheidt-Aufführung die musikgeschichtliche Stellung des Meisters bestätigt.

Die Hallenser brachten eine Auswahl aus den Orgel-, Chor- und Instrumentalwerken, u. a. aus den „Lieblichen Krafft Blümelein", den „Cantiones sacrae", den „Neuen geistlichen Konzerten" und der „Tabulatura nova". Die Aufführungspraxis war in der Bearbeitung Carl Schmidts überwiegend im Sinne romantischer Klangvorstellungen ausgerichtet. Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Rahlwes leitete die zu einem machtvollen, doch schmiegsamen Klangkörper vereinigten Chöre: die Robert-Franz-Singakademie, den Stadtsingechor, den Halleschen Lehrergesangverein, dazu das verstärkte Orchester der Stadt Halle stilkundig, straff und schwungvoll. Ausgezeichnete Solisten wie Martha Schilling und Elisabeth Grunewald (Sopran), Heinz Marten (Tenor), Günther Baum (Bariton) und Organist Adolf E. Schütz waren mit Erfolg am Werke. Leider war das Konzert, hauptsächlich wohl infolge eines selten heißen Sommertages, denkbar schwach besucht.

Es wurde im Hinblick auf den Orgelmeister Scheidt wirkungsvoll ergänzt von zwei Abenden in der Charlottenburger Eosanderkapelle, an denen Domorganist Fritz Heitmann die Silbertöne der Schnitger-Orgel mit souveräner Technik und Spielkultur der Orgelkunst Scheidts dienstbar machte.
Volkmar Andreae, der bedeutende Tonsetzer und Dirigent der deutschsprachigen Schweiz, dirigierte in der Philharmonie ein Programm der Gegensätze, das durch die beiden Pole Liszt und Bruckner bestimmt wurde. Die Leistung Andreaes und der Philharmoniker in der Bewältigung so heterogener Welten wie der Dante-Sinfonie mit ihrem musikalischen Höllenspuk und mystischen Transparenz einer romantischen Paradiesvorstellung und der Brucknerschen Sechsten war imponierend. Im Schlußteil der Dante-Sinfonie bewährte sich der Frauenchor der Berliner Solistenvereinigung Waldo Favre.

Ein Besuch des Salzburger Mozart-Quartetts auf Veranlassung der verdienstvollen „Gemeinschaft junger Musiker" brachte die Bekanntschaft einer frisch und kultiviert spielenden Musiziergemeinschaft, die sich ebenso überzeugend für Mozart wie für zwei junge österreichische Komponisten einsetzte. Das e-moll-Quartett des 33jährigen Theodor Berger fesselte durch die Verbindung einer starken Bewegungssteigerung mit ausgesprochenem Klangsinn. Demgegenüber erschien das schlichter gearbeitete G-dur-Streichtrio des 23jährigen Robert Wagner stärker von einer tänzerisch aufgelockerten eingänglichen Melodik bestimmt.

Mit ihren Festlichen Musiktagen 1938, die von jetzt ab jährlich stattfinden sollen und in deren Mittelpunkt stets die Brandenburgischen Konzerte Bachs stehen werden, hat die Stadt Potsdam ihre große musikalische Tradition wieder aufgenommen. Sie fand 1747 in der Begegnung Friedrichs des Großen mit Johann Sebastian Bach ihren weltgeschichtlichen Höhepunkt und hat sich dann durch das Wirken von Bachs bedeutendstem Sohn Philipp Emanuel bis zu den größten Meistern der deutschen Klassik, Mozart und Beethoven und weiter bis zur Gegenwart fortgesetzt. Sie im Sinne unserer Zeit weiterzuführen, ist die Aufgabe dieser unter der Schirm-

herrschaft von Ministerpräsident Generalfeldmarschall Göring durchgeführten festlichen Woche, die mit einem Empfang der in- und ausländischen Presse durch Oberbürgermeister General Friedrichs begann und die in einem Bach-Abend im Potsdamer Konzerthaus ihren ersten musikalischen Höhepunkt hatte. Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester spielte die D-dur-Suite und das 1. und 5. Brandenburgische Konzert mit der Leidenschaftlichkeit und dem zwingenden Gestaltungswillen, mit dem er sich seit Jahren für diese Gipfelwerke vorklassischer Orchestermusik einsetzt. Dazwischen erklang die Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen" unter Mitwirkung des hohen, koloraturbegabten Soprans von Ria Ginster. — Auf einem am Eröffnungsnachmittag gehaltenen Vortrag über Bachs Beziehungen zu Potsdam sprach Prof. Dr. Georg Schünemann sachkundig und fesselnd über dieses so oft legendenhaft behandelte Thema. Es dürfte den wenigsten bekannt sein, daß der Thomaskantor mit diesem Besuch einen ersten vom Jahre 1741 wiederholt hat, und zwar diesmal, um seinen ersten Enkel, Philipp Emanuels Sohn, zu bewundern. Durch diesen bedeutendsten Bach-Sohn, der 27 Jahre hindurch am Hofe Friedrichs des Großen in Berlin und Potsdam gewirkt hat, ist Potsdam eng mit der großen klassischen Musiktradition verbunden.

Hermann Killer.

Berlin: Das Deutsche Reger-Fest, das den ganzen ersten Teil der Berliner Kunstwochen 1938 einnahm, brachte in ausgezeichneter Darstellung eine Fülle von Werken des Meisters aus allen Schaffensperioden. Orchester-, Chor- und Kammermusik erklang. Letztere in besonders zahlreichen Konzerten. Eins dieser Kammermusikkonzerte bestritt das Strub-Quartett unter Mitwirkung von Elly Ney. Gerade in der Kammermusik werden die schöpferischen Kräfte eines Komponisten in ihrer geistigen Tiefe sichtbar. Regers Kammermusik birgt eine Fülle von Einfällen, die weitausgreifend, sich geradezu überstürzend, die Form fast zu zersprengen drohen. Grenzenlos ist die oft traumhafte Weite der langsamen Sätze, und ihre Stimmungen sind melancholisch, dann wieder unerhört zart und besinnlich. Seine schnellen Sätze dagegen tollen allzugerne derb, auch burlesk dahin. Charakteristisch für Regers Schaffen ist sein Schweben zwischen den Tonarten, sein ununterbrochener Wechsel zwischen Dur und Moll. Das Strub-Quartett und Elly Ney gingen auf die Eigenarten Regerscher Kammermusik vollkommen ein. Wunderbar abgetönt kam das Klavierquintett c-moll (aus dem Nachlaß) heraus. Strub und Elly Ney spielten die melodisch reizvolle Suite a-moll für Violine und Klavier, und Ludwig Hoelscher setzte sich leidenschaftlich für die Cellosuite d-moll ein. Mit dem häufiger gespielten Streichquartett Es-dur op. 109 klang der besinnliche Abend aus.

Der einzige Klavierabend im Rahmen des Deutschen Reger-Festes brachte eine geschickte und vielseitige Auswahl der zwei- und vierhändigen Klaviermusik Max Regers, in der seine Stilentwicklung besonders sichtbar wurde. Eduard Erdmann, dessen Klavierspiel immer vergeistigter und klanglich ausgeglichener wird, gab den an Brahms anklingenden Frühwerken wie „Resignation" und „Rhapsodie", ferner der klar gegliederten e-moll-Sonatine und den zwei Klavierstücken aus dem Spätwerk „Träume am Kamin" eine feinsinnige Deutung.

Zusammen mit dem bulgarischen Pianisten Sava Savoff spielte er in ausgezeichneter Übereinstimmung und aufwühlend in der Darstellung verschiedene vierhändige Werke. Hier entfaltete Reger Klangreichtum, polyphone Satzkunst und spannungsreiche Modulationstechnik mit virtuoser Meisterschaft.

Unbestritten ist Max Regers Verdienst um die Wiedererweckung der Orgelmusik aus jahrzehntelangem Dornröschenschlaf. Die Blüte der Orgelmusik in heutiger Zeit ist nicht zuletzt seinem Arbeiten und Schaffen auf diesem wichtigen Gebiet der Musik zu verdanken. Das Orgelkonzert Günther Ramins in der Hochschule für Musik gab Einblick in die monumentalen Formen Regerscher Orgelkompositionen. Überwältigend im Aufriß, in der feinen Ausarbeitung der außerordentlich anspruchsvollen Technik und dabei immer mit leidenschaftlichem Gestaltungswillen spielte Ramin Fantasie und Fuge über den Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern", Introduktion und Passacaglia aus op. 63 und schließlich die Orgelsonate d-moll op. 60.

Die beliebten sommerlichen Serenadenkonzerte, die im zweiten Teil der Berliner Kunstwochen einen breiten Raum einnehmen und ein besonderer Anziehungspunkt für Berliner und Fremde geworden sind, werden in diesem Jahr an vier Orten durchgeführt: im Schlüterhof des Berliner Schlosses, im Schloßpark Niederschönhausen, im Schloßpark Köpenick und erstmalig im Schloßpark Charlottenburg. Während im Schlüterhof die Berliner Philharmoniker spielen, wird das Programm der anderen Veranstaltungen vom Berliner Landesorchester bestritten. Es spielte im ersten Konzert im Schloßpark Niederschönhausen unter Heinrich Steiner. In der romantischen Umgebung, unter riesigen Bäumen, im Mondenlicht und im flackernden Schein unzähliger Fackeln kam eine zauberhafte Stimmung auf. M. Graberts weihevolles

„Turmstück" erklang einleitend. Schwungvoll kam J. S. Bachs „Concerto Nr. 3" heraus, klanglich fein abgetönt Rameaus „Castor und Pollux" und besonders wirkungsvoll Mozarts Serenade für vier Orchester.

Oft spielt das Wetter den Serenadenkonzerten übel mit, und oft genug müssen sie abgesagt werden. In Köpenick entledigte sich das Landesorchester seiner Aufgabe trotz Kälte und Sturm. Das 3. Flötenkonzert Friedrich des Großen erklang, sehr sauber von einem ungenannten Solisten geblasen. Kompositionen von Händel, Mozart und Haydn vervollständigten das Programm dieses Abends. Die prunkvollen Festsäle der Berliner Schlösser sind besonders geeignet für festliche Musikveranstaltungen. Im Weißen Saal des Berliner Schlosses musizierte das berühmte Quartetto Di Roma und in der Goldenen Galerie des Charlottenburger Schlosses das Trio Italiano, zwei bedeutende italienische Kammermusikgemeinschaften, hier in Berlin längst bekannt und verehrt.

Der Kunst-Dienst veranstaltet hoch oben im Berliner Norden, im Schloß Schönhausen, regelmäßig Sonntag-Nachmittagskonzerte. An einem Nachmittag gab es alte Musik auf Holzblasinstrumenten zu hören. Palestrinas „Ricercari", Carlo Farinas „Torgauer Gagliarde" und schließlich Johann Rosenmüllers „Studentenmusik" wurden von einer kleinen Holzbläsergruppe unter Leitung von Gensichen sauber vorgetragen. Gerhard Hegner spielte, rauschende Effekte bevorzugend, auf dem Cembalo Frohbergers Suite „Auff die Mayerin", und Paula Geller sang mit lebhaftem Ausdruck zwei Lieder von Sixt. Eine Reihe bekannter und bedeutender Musiker waren für die festlichen Musiktage in Schloß Schönholz verpflichtet, die gleichfalls der Kunst-Dienst veranstaltete. Michael Raucheisen (Klavier), Hermann Diener (Violine) und Charlotte Hampe (Viola) spielten Kammermusik von Schubert und Mozart. Das Collegium Musicum wirkte mit.

Der Arbeitskreis für neue Musik gab im Meistersaal ein Konzert, in dem Werke unserer jungen und jüngsten Komponistengeneration erklangen. Dietrich Erdmanns Streichquartett ist stark empfunden. Die Konstruktion tritt dagegen in seiner Flötensonate allzu stark in den Vordergrund. Verschiedenartig und verschiedenwertig sind Ulf Scharlaus fünf Klavierstücke, die in den bewegten Sätzen am stärksten sind. Seine Liebeslieder weisen der Singstimme eine dankbare Aufgabe zu. Die Uraufführungen dieser jungen Komponisten wurden mit Beifall aufgenommen. In diesem Konzert war ferner ein melodisch reizvolles Streichquartett von Gustav Adolf Schlemm zu

hören, das saubere Verarbeitung und einprägsame Themen aufweist. Es geht dabei jeder Problematik aus dem Wege. Gertrude Hepp (Gesang), Gerhard Puchelt (Klavier), Ulrich Gensichen (Flöte) und das Zernick-Quartett setzten sich erfolgreich für diesen Abend ein.

Das Orgelkonzert mit Werken zeitgenössischer Komponisten, das im Rahmen der Musikwoche der Hochschule für Musik Zeugnis für die intensive Pflege der Orgelmusik in diesem Institut ablegte, hatte im Mittelpunkt Passamezzo und Fuge g-moll von Johann Nepomuk David stehen. Dieser außerordentlich begabte Komponist schrieb hier ein Werk, das durch seine monumentale Größe, durch die Fülle und Kraft der Themen sowie durch ihre Verarbeitung geradezu überwältigt. An der Orgel zeichneten sich Kurt Mild, Theodor Weißer, Hans Jendis, Erich Thabe und H. H. Haase aus.

Gerhard Schultze.

Heidelberg: Fünf Konzerte umfaßte daß Haydn-Schumann-Fest. GMD. Kurt Overhoff feierte Haydn als frühsten Sinfoniker mit der letzten seiner 104 Sinfonien, der „Londoner", auch nach dem „Dudelsack"-Beginn ihres letzten Satzes genannt. Neben diesem krönenden Abschluß reichsten jahrzehntelangen Schaffens standen seine frühsten Anfänge: das 1. Notturno C-dur, das Violine-Cembalo-Konzert (schon vor 1765 entstanden) und das 4-Bläser-Divertimento in D-dur. Konzertmeister Adolf Berg und die Cembalistin Renate Noll sicherten dem neu herausgegebenen Konzert herzliche Aufnahme. Prof. Dr. Poppen brachte nach sorgfältigsten Proben mit seinem Bachverein „Die Jahreszeiten", verstärkt durch den Madrigalchor der Städt. Singschule. Die drei Einzelstimmen waren denkbar gut besetzt: Helene Fahrni, Heinz Marten und Josef von Manowarda verstanden es, ihre Arien zwischen der Wucht und Größe der Chorsätze herauszuheben durch lyrische Innigkeit oder treffende Ausdrucksgestaltung. Einen Sondererfolg errang das Liebes-Duett, wie auch die Episoden Wanderer, Spinnerinnen ihr, Chor-Ballade der Hanne mit ihren wechselvollen Stimmungsbildern ausgezeichnet herauskamen. Ihre Folge scheint den jungen Richard Wagner beim 2. Holländer-Akt bis zur

Senta-Ballade geleitet zu haben. Heinz Marten ließ köstlich dies Szenische durchschimmern, als er den Gesang zum Sprechen herabstimmte bei: „zu horchen auf die neue Mär, die Hanne jetzt erzählen wird." Die Wirkung war überraschend. Haydn allerdings schrieb auch zu diesen letzten Worten des Secco-Rezitativs Notenköpfe. Auch das Städt. Orchester trug zum vollen Gelingen bei. Im Königssaal des Heidelberger Schlosses brachten zwei Abende Lieder und Kammermusik. Wegen Erkrankung im Breronel-Quartett sprang das Peter-Quartett erfolgreich ein. Haydns Lerchenquartett kennzeichnete glücklich die „naive" Schaffensart des österreichischen Meisters neben der „sentimentalen" (im Sinne Schillers) Robert Schumanns, die im ersten Streichquartett seines op. 41 sich offenbarte. Zwischen beiden dankbar aufgenommenen Proben edelsten Kammermusikklanges spielte Otto Sonnen die „Kreisleriana" und deutete alle ihre wechselfrohen Fantasiebilder einfühlsam aus.
GMD. Overhoff ließ der tragisch umwitterten Manfred-Ouvertüre Robert Schumanns Tschaikowskys vorausahnende Romanze aus der 4. Sinfonie folgen und begleitete einfühlsam Professor Ludwig Hoelscher zum Cellokonzert, das Schumann 1850 schrieb in reifer Meisterschaft, doch nicht mehr in der Frühlingsstimmung seiner zehn Jahre zuvor entstandenen 1. Sinfonie. Mit ihr ließ Overhoff die schönen Festtage freundlich und würdig zugleich ausklingen.

Friedrich Baser.

Nürnberg: Das Musikleben der Reichsparteitagsstadt hat in den letzten Jahren eine Breite und Vielgestaltigkeit angenommen, vor der der musikalische Chronist schier die Waffen strecken muß. Ein Aufschwung, der von der kulturellen Erziehungsarbeit von HJ. und KdF. nicht unwesentlich bestimmt wird. Endlich hat Nürnberg durch Ernennung des Führers in der Persönlichkeit Alfons Dressels seinen langersehnten Generalmusikdirektor bekommen, von dem das Konzertleben der Stadt weitere Impulse empfangen wird. Als eigentlicher Musikbeauftragter der Stadt wird er begrüßenswerterweise auch seine organisatorischen Fähigkeiten entfalten können.
Das zeitgenössische Schaffen sieht in Alfons Dressel einen ihrer regsten Förderer. Die Orchesterwerke, die er in den Philharmonischen Konzerten (die nach wie vor im Brennpunkt des Interesses stehen) zur Diskussion stellte, bekunden eine gesunde, durchaus werthafte Linie. So hörten wir Rudi Stephans zukunftweisende „Musik für Geige und Orchester in einem Satz" (von Georg Kulenkampff in unerhörter Konzentration gespielt), die „Orchesterpartita" von Nepomuk David, eine Musik, die durch ihre kontrapunktische Zucht und Feinarbeit — die den Flug der Fantasie keineswegs hemmt — zu einer wirklich zeitnahen, bekenntnishaften Haltung vorstößt und schließlich Karl Höllers „Sinfonische Fantasie über ein Thema von Frescobaldi". Die geschliffene, großzügige Wiedergabe durch A. Dressel sicherte den „Neuheiten" Gefolgschaft und Achtung. Die Sinfonik Beethovens, Mozarts und Schuberts gab den Programmen im übrigen charaktervolles Gepräge. Das 5. Konzert sah Hans Weisbach am Pult, der uns mit einer im schönsten Sinne werkgerechten Wiedergabe von Bruckners „Dritter" wahrhaft beglückte. Eine Reihe der bedeutendsten deutschen Solisten gaben diesen Konzerten Gewicht und Gesicht: Georg Kulenkampff (Geigenmusik von Stephan und Violinkonzert von Dittersdorf), Walter Gieseking (Klavierkonzert Es-dur von Beethoven) und Ludwig Hoelscher (Cellokonzert von Haydn). Karl Rast gesellte sich zu ihnen als einheimischer Künstler mit Mozarts c-moll-Klavierkonzert. Wertvollste Erziehungsarbeit leisten die Konzerte des Frankenorchesters im Dienste der NS.-Gemeinschaft KdF. Seby Horvath (Violinkonzert von Beethoven) und Karl Leonhardt (Mozarts A-dur-Klavierkonzert) waren hier als Solisten zu hören.

Die Kammermusik wird in traditioneller Weise am hochwertigsten durch den Privatmusikverein betreut. Das Pariser Calvet-Quartett ließ sich hier mit Quartetten von Mozart, Schumann und Debussy hören. Vasa Prihodas Violinkünste und K. O. Dittmers hohe Liedkultur erwiesen ihre Zugkraft in zwei weiteren Abenden. Das Nürnberger Streichquartett hat seinen Zyklus „Die Entwicklung des Streichquartetts" bis zur Romantik weitergeführt. Die Konzerte des Collegium Musicum Nürnberg, das mit fesselnden Programmen („Fürstliche Musik", „Alte Blasmusik") hervortrat, finden starke Beachtung. Auch die Serenaden im Burghof, deren künstlerische Gesamtgestaltung Max Gebhard übertagen wurde, wurden mit einem beglückenden Abend unter dem Motto „Mozart in der Wiener Hofburg" wieder aufgenommen. Ein großangelegter „Deutsch-italienischer Abend" des Nürnberger Madrigalchores und Kammerorchesters brachte Meisterkunst des Barock und der Vorklassik, u. a. das Gambenkonzert von Tartini, das der Münchner Meister der Gambe, Christian Döbereiner, unter Otto Doebereiners Leitung mit echter Musizierfreudigkeit ausstattete. In der Erinnerung haftet auch noch ein Cembaloabend der Züricher Cembalistin Silvia Kind.

vor große Aufgaben stellte auch in diesem Jahre Karl Demmer seinen Lehrergesangverein. Der „Missa solemnis" folgte in knapper Zeit Haydns „Schöpfung". Zwei Aufführungen, wie sie in solcher Geschlossenheit des Gesamtbildes nur von einem chorisch und orchestral in gleicher Weise hochbefähigten Dirigenten herausgebracht werden können. Sehr sympathisch in ihrer aller Äußerlichkeit abgewandten Art war eine Aufführung der Johannes-Passion von Bach in der St.-Sebaldus-Kirche unter Fr. Ehrlingers Leitung, eine Feierstunde beglückender Besinnlichkeit. Im Zeichen eines starken äußeren Erfolges standen die Konzerte des Esche-Chores (Konzertverein e. V.). In einem erfreulich starken Grade wird das Nürnberger Musikleben von den einheimischen Kräften bestimmt. Aus der Vielzahl dieser Konzerte seien nur die Klavierabende der Professoren Krug und Rast, ein Sonatenabend El. Oswald-K. Drechsel hervorgehoben. An dieser Stelle sei auch der stillen Kulturarbeit gedacht, die unsere Organisten, allen voran Walter Körner, der in seinen Programmen dem neuen Orgelschaffen einen besonderen Platz einräumt (Distler, David und Kaminski), Rudolf Zartner, Chr. Fischer u. a. jahraus, jahrein mit ihren Abendmusiken leisten.

Willy Spilling.

Zeitgeschichte

Tageschronik

Der Präsident der Reichsmusikkammer hat folgende Anordnung erlassen: Mit Wirkung vom 19. Mai 1938 hat sich der Deutsche Musikalienverleger-Verein e. V. (DMVV.) aufgelöst. Er wurde gleichzeitig als Fachschaft Musikverleger in die Reichsmusikkammer eingegliedert.

Die „Fachschaft Musikverleger" führt die Tätigkeit des DMVV. wie bisher weiter. Ihr Leiter und sein Stellvertreter üben ihre Befugnis von jetzt ab im Auftrage des Präsidenten der Reichsmusikkammer aus. Alle Bekanntmachungen des DMVV. und seines Leiters, soweit sie nicht ausdrücklich aufgehoben sind, bleiben weiterhin in Kraft. In allen Anordnungen, Bekanntmachungen und Verfügungen, in denen bisher der DMVV. genannt war, tritt an dessen Stelle die „Fachschaft Musikverleger in der Reichsmusikkammer". Ernannt wurden: Zum Leiter der Fachschaft Musikverleger Edgar Bielefeld, Leipzig; zum stellvertretenden Leiter der Fachschaft Musikverleger Dr. Robert Ries, Berlin, und zum Leiter der Fachschaft Musikalienhändler Walter Fischer, Berlin.

Von den acht Abonnementskonzerten der Wiener Philharmoniker im kommenden Konzertwinter wird Wilhelm Furtwängler vier dirigieren, darunter das traditionelle Nicolai-Konzert im Januar. Zu seinem 75. Geburtstag wird auch Richard Strauß am Dirigentenpult der Wiener Philharmonie erscheinen.

Die Volksoper in Wien wird in Zukunft als „Städtische Oper" die zweite Musikbühne der Stadt Wien sein. Zum Leiter wurde Anton Baumann berufen, der Sohn eines der Mitbegründer des Volksopernhauses, des damaligen „Kaiser-Jubiläums-Stadttheaters". Das Orchester wird unter Leitung von Dr. Robert Kolisko stehen. Das Theatergebäude wird bis zur kommenden Spielzeit eine gründliche Wiederherstellung erfahren, die zum Teil mit einem Umbau verbunden sein wird.

Schlesingers Festspiele

Der wandernde Musikjude Bruno Walter-Schlesinger hat in Paris Zuflucht gefunden, nachdem seines Bleibens im deutschen Österreich nicht länger war. Im „Intransigeant" erhebt er seine Stimme und trompetet den leichtgläubigen Franzosen folgendes vor: „Ich will die Salzburger Festspiele in Frankreich oder England verwirklichen." Sein Bittgesuch um einen größeren Honorarvorschuß, den der Geschäftstüchtige mit dieser „Ankündigung" herauszulocken versuchte, ist allerdings, wie die „Wiener Neuesten Nachrichten" melden, ohne Rückantwort zu den Akten geschrieben worden, so daß die Welt vermutlich auf das „Schlesinger-Festspiel" noch geraume Zeit zu warten haben wird.

Nach einer in hebräischer Sprache gehaltenen und vom „Intransigeant" in das Französische übersetzten Lobrede auf seinen Busenfreund Kurt v. Schuschnigg, dem er einige jüdische Tränen nachweinte, schwang sich Walter-Schlesinger zu folgender Prophezeiung auf: „Die Herrschaft der Soldateska ist vorübergehend, von kurzer Dauer und ohne jegliche Zukunft. Wir Künstler sind stärker. Napoleon ist gestorben, Beethoven lebt immer noch." — Die Antwort der auf ihren Napoleon mit Recht so stolzen Franzosen auf diese echt jüdische Taktlosigkeit steht leider noch aus.

Die Erksche Volksliedersammlung im Neudruck

Überrascht nimmt man ein 1838 bei der Plahnschen Buchhandlung in Berlin erschienenes Heft zur Hand, das im Faksimiledruck hundert Jahre später von dem rührigen Ludwig Voggenreiter-Verlag in Potsdam neu aufgelegt ist: „Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen", gesammelt und herausgegeben von Ludwig Erk und Wilhelm Irmer. Es ist die erste von Erk besorgte Sammlung, die heute wieder außerordentliche Aktualität besitzt. Die einstimmig notierten Weisen stellen in der Erkschen Fassung immer noch Muster dar, die zwar durch lückenlosere Forschung und vertiefte Erkenntnis in mancher Hinsicht ergänzt und bereichert, aber nicht verbessert werden können.
Bisher sind sechs Hefte im Neudruck erschienen. Es wäre wünschenswert, daß diese Ausgabe gerade in die Jugend dringt. Nach Abschluß der Reihe kommen wir noch auf ihre Bedeutung zurück.

Die Firma J. C. Neupert in Nürnberg hat im Auftrage der Deutschen Arbeitsfront für die Berliner Internationale Handwerksausstellung ein zweimanualiges Cembalo als einziges Kielinstrument angefertigt. Für das einzigartige Musikhistorische Museum Neupert in Nürnberg ist ein drucktechnisch hervorragend ausgestatteter Führer erschienen, der erneut zeigt, welche Schätze diese Sammlung birgt. Bekanntlich können in dem Museum sämtliche Instrumente gespielt werden.

Das Fest der deutschen Chormusik soll Ende Juni oder Anfang Juli 1939 in Graz stattfinden.

Der Leipziger Klavierpädagoge Robert Teichmüller beging kürzlich seinen 75. Geburtstag.

Die für Ende Mai angesetzt gewesene sudetendeutsche Musikfestwoche in Teplitz-Schönau wurde wegen der Ereignisse in den sudetendeutschen Gebieten abgesagt.

Wegen seiner Verdienste um die Händel-Forschung wurde der englische Verleger Newman Flower, dessen Händel-Biographie auch ins Deutsche übersetzt ist, in den Adelsstand erhoben.

Am 22. Juni wurde der Klavierpädagoge Karl Leimer (Hannover), der Lehrer und Mitarbeiter Walter Giesekings, 80 Jahre alt.

In der alten Straße Francois Miron in Paris wurde an dem Hause Nr. 68, dem ehemaligen Hotel de Beauvais, das zeitweise Besitz der Bayerischen Gesandtschaft war, eine Gedächtnistafel zum Andenken an Mozart angebracht. In diesem Hause stieg der Geiger Leopold Mozart im Jahre 1763 mit seiner ältesten Tochter und seinem siebenjährigen Sohne Wolfgang, der zum ersten Male nach Paris kam, ab. Anläßlich der Einweihung der Gedächtnisplakette wird von der Gesellschaft der Geschichte und Archäologie ein „Mozart-Abend" abgehalten werden.

Anläßlich der Berliner Kunstwochen veranstaltet die Berliner Parochialkirche ein Konzert mit Glockenmusik und Turmblasen, bei dem zum ersten Male in Deutschland Kompositionen von Georg Friedrich Händel gespielt werden, die der Meister für das Glockenspiel des Uhrmachers Charles Clay aus Stockton geschaffen hat.

In Lübeck fand die feierliche Eröffnung der Landesmusikschule Schleswig-Holstein und zugleich die Einweihung des neuen Unterrichtsgebäudes in der Mengstraße statt. Der Vertreter des Reichsministeriums, Herr Oberregierungsrat Dr. Miederer, führte in einer Ansprache u. a. aus: „Die Tatsache der Umwandlung des bisherigen Lübecker Staatskonservatoriums in die Landesmusikschule Schleswig-Holstein beweist, daß Anstalten, die den höheren Anforderungen gewachsen sind, auch die staatliche Anerkennung finden und mit dem Wachsen der Leistung damit von selbst in die entsprechend höhere Schulform gekleidet werden. Es ist uns absolut nicht daran gelegen, möglichst viele staatliche Musikanstalten zu haben, sondern nur darum, möglichst gute."

Maria Neuß brachte an zeitgenössischen Werken die Violinkonzerte von Wilhelm Kempff, Werk 38, und von Karl Schäfer, Werk 41, in Düsseldorf (Städtisches Sinfoniekonzert unter Gen. Balzer) und Bayreuth (Festkonzert der Gaukulturwoche) zum Vortrag.

Wie auf der letzten Sitzung der Münchner Ratsherren bekanntgegeben wurde, werden auch in diesem Jahre wieder die berühmten Wagner-Kon-

zerte im historischen Sängersaal des Königsschlosses Neuschwanstein abgehalten. Die Veranstaltungen werden in den Monaten Juli und August durchgeführt.

In der Zeit vom 8. bis 17. Juli findet als 4. Freiburger Musikfest das Schubert-Fest der Stadt Freiburg i. Br. statt. An sieben Abenden werden die bedeutendsten Orchester-, Chor- und Kammermusikwerke aufgeführt werden. Die Gesamtleitung hat der Freiburger Generalmusikdirektor Bruno Vondenhoff, der auch zwei Orchesterkonzerte dirigiert. Als Gastdirigent wurde Generalmusikdirektor Professor Hermann Abendroth gewonnen.

Nachdem man bereits im vorigen Jahre mit außerordentlichem Erfolg während des Sommers Opernaufführungen in den römischen Caracallathermen veranstaltet hat, wird in diesem Jahre eine wesentlich erweiterte Opern-Sommerspielzeit die Eignung des antiken Ruinenfeldes als italienische „Freilicht-Volksoper" erweisen. Am 30. Juni beginnt die Spielzeit mit Ponchiellis „Gioconda". Es folgen „Lohengrin", „Mefistofele", „Aida", „Turandot" und Mascagnis „Isabeau". Italiens berühmteste Sänger wirken an diesen Aufführungen mit, u. a. Gigli, Gina Cigna, Pia Tassinari und von Dirigenten Mascagni und Bellezza. Die 35 Meter lange Bühne hat man in das Calidarium der Thermen recht wirkungsvoll eingebaut. Gewaltige Dimensionen hat diese Freilichtoper: allein im Parkett haben 20 000 Zuschauer auf Sitzen Platz. Einige weitere Tausend bevölkern die halbkreisartig das Feld abschließenden Tribünen. Wie die vorjährigen Experimente gezeigt haben, geht auch auf so großen Räumen von der Feinheit des Gesanges nichts verloren. Die Absicht, wenigstens die „Aida"-Aufführung in das Colosseum zu verlegen, ist auf heftigen Widerstand des Vatikans gestoßen, der (wie aus einer Note im „Osservatore Romano" hervorgeht) diese Leidensstätte der ersten christlichen Märtyrer als sakrales Gebäude betrachtet.

Dem bekannten, in letzter Zeit wiederholt ausgezeichneten Bildhauer Professor Dr. Kolbe, jetzt in Dresden, ist die Schaffung eines monumentalen Beethoven-Denkmals übertragen worden, das in Frankfurt am Main errichtet werden soll. Mit diesem Auftrag zeichnet die Stadt Frankfurt erneut den Künstler aus, dem schon 1935 der von ihr gestiftete Goethe-Preis zuerkannt worden war.

Im Anschluß an das Haus Wahnfried in Bayreuth ist jetzt ein Erweiterungsbau entstanden, das von dem Bayreuther Architekten Hans C. Reißinger, dem Erbauer des Hauses der Deutschen Erziehung und der Ludwig-Siebert-Festhalle, entworfen und ausgeführt worden ist. Durch einen gedeckten Raum ist der Neubau mit dem Hause Wahnfried verbunden. Der Neubau soll verschiedenen Anforderungen dienen, so privater Bewohnbarkeit zusammen mit dem Altbau, offiziellen Empfängen zu den Festspielzeiten und Beherbergung prominenter Gäste. Verschieden gestaltete Gesellschaftsräume reihen sich so aneinander.

Im Rahmen einer Rede, die Reichsminister Dr. Goebbels in Düsseldorf hielt, verkündete er die Stiftung eines nationalen Musikpreises. Jährlich sollen je 10 000 RM. für den besten Geiger und den besten Pianisten verteilt werden.

In Bad Pyrmont standen zwei Konzerte unter Leitung von Carl Maria Artz mit der Meininger Landeskapelle im Zeichen zeitgenössischer Musik. Es kamen des Wiener Meisters Franz Schmidt dritte Sinfonie A-dur zu Gehör, das Konzert für Orchester von Max Trapp und die Humoreske über das Lied „Gestern Abend war Vetter Michel da" von Georg Schumann.

Marta Linz hat die Musik zu dem Großfilm „Verklungene Melodie" geschrieben. Damit ist zum erstenmal ein Auftrag für eine Filmmusik an eine Frau vergeben worden.

Nachdem vor Jahren die Aufführung der Jazzoper „Jonny spielt auf", in der als „Held" ein Neger agiert, den Namen Kreneks in Prag unrühmlich bekanntgemacht hat, setzt sich das Neue Deutsche Theater in Prag am 15. Juni abermals für den aus der Tschechoslowakei stammenden aber in Wien geborenen „Sudetendeutschen" ein, indem es seinen „Karl V." startet. Wie wir

erfuhren, wissen sogar die mitwirkenden Künstler trotz guten Willens nicht, was sie mit der „genialen" Musik Kreneks anfangen sollen. Auch die warmen Einführungsworte und Apologien des Opernchefs Rankl, der in den Proben zu beweisen sucht, daß die stille Ablehnung, die das Werk von seiten der Künstler erfährt, politische Gründe haben müsse, da künstlerische Qualität vorliege, können die mit gesundem künstlerischen Instinkt begabten Musiker nicht überzeugen.

Henk Badings neues Orchesterwerk „Heroische Ouvertüre" wird Albert Bittner am 18. Oktober 1938 in Essen zur Uraufführung bringen.

Der schweizerische Rundfunk übertrug die Uraufführung von Paul Hindemiths Oper „Matthis der Maler", die im Stadttheater Zürich unter Leitung von Denzler vor sich ging.

Neben Konrad Henlein (Volkstumsarbeit), Robert Lindenbaum (Schrifttum), Paul Gebauer (darstellende Kunst) und F. Beranek (Volkskunst) erhielt auch der Komponist Isidor Stögbauer den Sudetendeutschen Kulturpreis. Der heute Fünfundfünfzigjährige zählt zu den ausgeprägtesten Köpfen der zeitgenössischen Musikgeneration. Im dünnbesiedelten Böhmerwald geboren, von den Vorfahren, Lehrern und Organisten, her das musikalische Erbe im Blut, kommt Stögbauer aus einer klang- und namentlich volksmusikgesättigten Sphäre. Als Sängerknabe, später an der Orgel der Lehrerbildungsanstalt in der südböhmischen Bischofsstadt Budweis und endlich als Wanderlehrer in Dörfern und Kleinstädten seiner Heimat bildete er sich zu einem Meister süddeutscher Orgelkunst und zu einem Beherrscher des Kontrapunktes heran, der alle Voraussetzungen für eine Erneuerung der Kirchenmusik mitbrachte. Neben vielen geistlichen Werken hat der an den alten deutschen Meistern, vor allem an Bach geschulte Musiker Klaviermusik und Lieder geschaffen. Seine hymnischen „Fanfaren" atmen den Geist der neuen Zeit. Stögbauer lebt heute in Krummau, mit Ruhe an seinem reichen und tiefen musikalischen Werk weiterbauend, das der Mit- und Nachwelt noch manche Schätze einer innerlichen, echt deutschen Musik offenbaren wird.

Die Leipziger Städtischen Theater haben die neueste Oper von Julius Weismann „Die kluge Pernille und der Mann, der keine Zeit hat" (Text nach Holberg) zur alleinigen Uraufführung angenommen. Diese wird am 7. Januar 1939 unter der musikalischen Leitung von Generalmusikdirektor Paul Schmitz, in der Inszenierung von Intendant Dr. Hans Schüler und mit der Kammersängerin Irma Beilke und Gottlieb Zeithammer in den Titelrollen stattfinden.

Wie „Regime Fascista" berichtet, wurde der wegen seiner antifaschistischen Haltung berüchtigte Toscanini anläßlich seiner Palästinareise zum Ehrenbürger der Judenstadt Tel Aviv gemacht. Toscanini habe seine Bewunderung für den Judenstaat mit den Worten geäußert: „Hier fühle ich mich wirklich zuhause." Dazu schreibt die italienische Zeitung: „Wir glaubten bisher, daß die Haltung, die Toscanini in Italien zur Schau trug, allein von seiner künstlerischen Extravaganz herrührte. Die Wirklichkeit ist anders. Er ist ein erbitterter Antifaschist, der sich keine Gelegenheit entgehen läßt zu provozieren, zumal er sich stark weiß durch die italienische Großmut und seine eigene Senilität."

Deutsche Musik im Ausland

Der Berliner Philharmonische Chor unter Leitung von Prof. Günther Ramin ist zum „Royal Welsh Musical Festival", das Anfang August stattfinden wird, nach Cardiff eingeladen worden. Er wird Brahms Deutsches Requiem singen. Im kommenden Konzertwinter wird der Philharmonische Chor u. a. die deutsche Uraufführung des Malipiero-Werkes „La Passione" bringen.

Personalien

Nach dem Abgang Karl Friedrichs war jetzt der Posten des ersten Opernleiters am Hessischen Landestheater in Darmstadt verwaist geblieben. Nun ist der bisherige musikalische Oberleiter des Mecklenburgischen Landestheaters in Schwerin, Fritz Mechlenburg, als Generalmusikdirektor an das Hessische Landestheater berufen worden. Der neue (1890 geborene) Generalmusikdirektor, ein Schüler Lohses in Leipzig, soll in Darmstadt auch das zeitgenössische Opernschaffen stärker als seither pflegen.

Einer der Großen aus der lebendigen Wagner-Tradition, der unvergessene einstige Heldentenor der Berliner Oper, Kammersänger Ernst Kraus, vollendete am 8. Juni sein 75. Lebensjahr. Jahrzehntelang hat er Siegfrieds Schmiedelieder mit dem einzigartigen Glanz und der stählernen Geschmeidigkeit seiner sieghaften Stimme gesungen, jahrzehntelang hat er darüber hinaus einer stattlichen Zahl großer Opernpartien das Gepräge seiner bezwingenden künstlerischen Persönlichkeit gegeben.

Todesnachrichten

Dr. Siegfried Anheisser, ein langjähriger Mitarbeiter unserer Zeitschrift, starb plötzlich Ende Juni in Berlin an den Folgen einer Blinddarmentzündung. Sein Name ist mit der Mozart-Forschung untrennbar verbunden, denn er hat nicht nur die italienischen Texte in mustergültiger Form verdeutscht, sondern er führte seit vielen Jahren in vorderster Front den Kampf gegen die jüdischen Übersetzungen und Einrichtungen, die unsere Bühnen beherrschten. In seinen letzten Lebenstagen vollendete er noch ein wissenschaftliches Werk, das die Mozart-Übersetzungen von hoher Warte behandelt. Anheisser wurde am 9. Februar 1881 in Düsseldorf geboren, studierte an der Universität Bonn Musikwissenschaft, war lange am Kölner Rundfunk als Sendeleiter und Opernspielleiter tätig. Die letzten Jahre widmete er ausschließlich seiner Lebensarbeit, der Mozart-Übersetzung. Ein Glücksfall ließ ihn „Die Gärtnerin aus Liebe" textlich rekonstruieren, nachdem das originale Textbuch verlorengegangen war. Diese Oper Mozarts ist von ihm der deutschen Bühne wiedergewonnen worden. „Figaros Hochzeit" hat sich in seiner sprachlichen Neugestaltung die deutschen Opern bereits erobert, während bei „Don Giovanni" sehr zum Schaden für die Bühnen selbst noch eine Reihe von Übersetzungen nebeneinanderstehen. Zuletzt übertrug Anheisser „Cosi fan tutte" neu. Auch Rossinis „Barbier von Sevilla" hat er verdeutscht in der Originalgestalt vorgelegt, die von der üblichen Fassung stark abweicht. Das deutsche Musikleben hat in Anheisser eine markante Persönlichkeit verloren.

Wolfgang von Bartels ist in München im Alter von noch nicht 55 Jahren gestorben. Die Lauterkeit seines Charakters, die Reinheit seines Wollens als Musikschriftsteller und schließlich auch sein Wirken als Komponist hatten seinem Namen hohes Ansehen verschafft. Er gehörte zu jenen aufbauenden Musikschriftstellern, die ihre Kritik stets ins Positive zu wenden verstanden. In den letzten Jahren hatte er sich überwiegend der Rundfunkarbeit zugewandt, und er kämpfte für eine völlige Erneuerung dieses wichtigen Kulturinstruments, von dem er gern zu fordern pflegte, daß es auch künstlerisch als moralische Anstalt im Sinne Schillers zu gelten habe. Zahlreiche Ehrenämter versah er zum Nutzen unserer Musikkultur mit aller Gewissenhaftigkeit, ohne Aufhebens davon zu machen. Der bescheidene, selbstlose Mann und Künstler, der über der Förderung des Guten seine eigenen Interessen oft vergaß, wird allen unvergeßlich bleiben, die ihn kannten.

Der berühmte russische Bassist Fedor Schaljapin ist in Paris gestorben. Wenn die Daten der Nachschlagewerke richtig sind, ist er nur 65 Jahre alt geworden. Schaljapin war einer der größten Komödianten der Opernbühne und des Konzertsaales. Er erzielte höhere Gagen als die größten Tenöre, weil er seine Hörer wie ein Hexenmeister bezwang. Die Dämonie der künstlerischen Persönlichkeit fand bei ihm höchsten Ausdruck. Seine Stimme auf Schallplatten vermittelt einen Widerschein dessen, was ihm Weltruhm brachte. Als Russe versuchte er zunächst, im bolschewistischen Staat weiterzuleben, wo man ihn mit dem Titel „Volkskünstler der Republik" belegt hatte; aber das Leben im Sowjetparadies wurde ihm so unerträglich, daß er von einem Auslandsurlaub nicht zurückkehrte und abwechselnd in Paris und Tirol lebte.

Der Rostocker Operndirektor und Musikdirektor Adolf Wach ist Ende Juni im Alter von 46 Jahren verstorben. Er war als Theaterkapellmeister vorher in Gera, Königsberg und Gladbach-Rheydt tätig.

Der frühere Bremer Generalmusikdirektor Carl Wendel ist 62 Jahre alt gestorben. In Breslau geboren, wurde er nach längerer kammermusikalischer Tätigkeit 1909 nach Bremen berufen. Er war im In- und Auslande als einer der führenden Dirigenten gefeiert. Seine Krankheit zwang ihn bereits vor zwei Jahren zur Aufgabe seiner Laufbahn.

Professor Karl Pretzsch (Dresden), der ehemals als Gesangsbegleiter einen bedeutenden Ruf genoß, ist kürzlich verstorben.

In einer kleinen Meldung wurde dieser Tage mitgeteilt, daß der spanische Tenor Miguel Fleta, der sich der Franco-Bewegung zur Verfügung gestellt hatte, plötzlich gestorben sei. Mit seinem Tode ist eine der größten, in ihrem Auftauchen und fast ebenso plötzlichem Schwinden auffallendsten und bemerkenswertesten Tenoristenlaufbahnen zu ihrem Ende gelangt. Fleta war erst 40 Jahre alt. Aus ärmlichen Verhältnissen stammend, er-

regte er schon früh als Chorsänger Aufsehen. Nachdem ihm seine Eltern unter großen Opfern das Gesangsstudium am Konservatorium von Barcelona ermöglicht hatten, debütierte er in Triest mit solchem Erfolg, daß ihm alsbald weite Reisen mit italienischen Stagione-Gesellschaften möglich wurden, die seinen Ruf über einen großen Teil Europas verbreiteten. Sein Ruf wuchs immer mehr, so daß er u. a. an die Mailänder Scala und 1923 an die Metropolitan-Oper nach New York berufen wurde. Überall sang er bejubelt seine Lieblingspartien in „Carmen", „Der Bajazzo", „Manon", „Andrea Chenier", „Tosca" und seine weltberühmten Schallplatten, vor allem das „Ay, Ay, Ay" des spanischen Liedchens. So stand Fleta einige Jahre in der höchsten Gunst des internationalen Publikums. Doch bald zeigte sich immer spürbarer ein Stimmverfall, so daß Fleta sich von der Bühne zurückzog. Die letzte Zeit kämpfte er als Freiwilliger im Heere Francos.



Die Abteilung Musik der Reichsstudentenführung meldet:

Musikstudenten — eine Hauskameradschaft

Ein Bericht der Berliner Hochschule für Musikerziehung

Der Wille zu straffer Arbeit und soldatisch-musischer Mannschaftsbildung mußte gerade an unserer Anstalt, der Hochschule für Musikerziehung in Berlin-Charlottenburg, von jeher die wesentlichen Kräfte der Studentenschaft beherrschen, als es ja schon unser berufliches Ziel ist, den ganzen Menschen zu erziehen, in bewegungsmäßig körperlicher, geistiger und seelischer Bildung. Aus dem Bewußtsein unserer Verantwortung heraus zur Schaffung einer lebendigen völkischen Musikkultur hat unsere Studentengruppe als erste unter den Musikschulen im Reich ein Kameradschaftshaus aufgebaut, und so ist auch bisher das „Stammhaus Musikerziehung" das einzige dieser Art geblieben.

Als der Reichsmusikreferent der Reichsstudentenführung, Rolf Schroth, im Sommersemester 1936 die hochschulpolitischen Verhältnisse an den drei Musikhochschulen Berlins ordnete, wurde im Verlauf dieser Aktion erstmalig die Gründung eines Kameradschaftshauses unserer Hochschule erwogen. Ausersehen war dazu das im Besitz der ehemaligen akademischen Vereinigung „Organum" befindliche Heim. Da diese Vereinigung den größten Teil der A. H. (Altherrenschaft) der ehemaligen Studierenden unserer Hochschule umfaßte, waren in diesem Haus teilweise schon die Voraussetzungen dafür gegeben, daß in ihm 15 Musikstudenten zu einer singenden Mannschaft werden konnten. Da das Heim in seinem alten Zustande nicht als Haus einer Studentenbundsmannschaft den Anforderungen genügte, war eine umfassende Neugestaltung notwendig. Dank der Mithilfe des Reichserziehungsministeriums, der Reichsmusikkammer und unserer Hochschule wurde es möglich, die Pläne durchzuführen. So übernahm das Reichserziehungsministerium die völlige Einrichtung eines Feierraumes, in dem eine von Herrn Reichsminister Rust gestiftete Führerbüste Aufstellung fand. Die Reichsmusikkammer schenkte Bilder, Vorhänge und Lampen, während die Hochschule ein Klavier, einen Streichbaß und Geldmittel zur Verfügung stellte. So konnte denn das Haus am 12. Juni 1937 seiner Bestimmung übergeben werden. Damals übernahm Stammhausführer Fricke das Haus mit der Verpflichtung: „Als junge Mannschaft verpflichten wir uns, dieses Haus im Sinne unseres nationalsozialistischen Reiches zu einer Stätte lebendiger Erziehungsarbeit zu machen. Es soll nicht ein Kloster sein, sondern einfach Männerhaus in seiner ursprünglichen und tiefen Bedeutung."

Als erstes wurde ein fester Tagesplan festgelegt, für dessen Durchführung täglich ein neuer Diensthabender verantwortlich ist. So wird der junge Kamerad von vornherein angehalten, seinen Tag sich einzuteilen. Er wird nicht mehr wie früher der „Budenangst" ausgeliefert sein oder ein verbummeltes Leben führen können. Neben vielen Arbeitsräumen und -möglichkeiten (es stehen vier

Flügel und zwei Klaviere zur Verfügung) befinden sich im Haus vier Schlafräume, die auch das wohnliche Element nicht vermissen lassen. Zu stiller Arbeit findet die Mannschaft Ruhe im Garten wie in der dreistündigen Ruhezeit, während der nicht musiziert werden darf.

Die politischen Abende und Kameradschaftsabende geben dem Haus den letzten eigentlichen Lebensimpuls. Der Mannschaft ist das Ziel klar vorgezeichnet: die notwendige Verquickung von preußischem Soldatentum mit musischem Gehalt, die sich im Lebensstil der Hauskameradschaft besonders günstig verkörpern kann. Wenn von uns Studenten heute zweierlei gefordert wird: fachliches Können zu erreichen und sich im mannschaftlichen Einsatz zu bewähren, so hat eine Hausgemeinschaft die Möglichkeit ununterbrochener Selbsterziehung mit dem Endziel, Übung und Einsatz noch zu steigern, größere Aktivität zu wecken und sie positiv zu lenken. Beides zu verbinden wird zweifellos nur der Persönlichkeit gelingen, und so verzichten wir auf einseitiges Strebertum ebenso gern wie auf Betriebsmacher und „Lagerhengste".

Wir erkennen heute als revolutionäre Mannschaft, daß wesentliche Erscheinungen unseres gesellschaftlichen und kulturellen Lebens noch im Widerspruch zu den Ideen des Nationalsozialismus stehen. So wie die Aufgabe „Musik und Volk" heute angepackt wird, müssen wir auch darangehen, einen Stil der Geselligkeit zu finden, der in unsere Lebenslandschaft paßt. Der Reichsberufswettkampf der deutschen Studenten ist hier der erste Auftraggeber. So hat unsere Hausmannschaft mit Studentinnen der ANSt. im Wintersemester 1937/38 praktische Übungen und Versuche zu einem neuen Gesellschaftstanz angestellt, dessen Hauptbestandteil im Gruppentanz und sinnvoll geordneten, uns rassisch eigenen Bewegungen zu sehen ist. Dadurch wurde der Anstoß zu einer Tanzbewegung innerhalb des Studententums gegeben, die im kommenden Winter schon weite Kreise umfassen wird. Ebenso griffen wir die Neuformung unseres Konzertlebens auf, indem wir in einer Hausmusik in unseren Räumen Werke unserer Dozenten Prof. Knab, Prof. Schubert und Dr. Spitta sowie unserer Kameraden Zipp und Rhower zur Aufführung brachten.

Das Kameradschaftshaus beschränkt sich nicht nur auf die Erziehung der Kameraden, sondern fühlt sich verantwortlich in Zusammenarbeit mit anderen Hochschulen Berlins, den Aufgabenkreis zu erweitern. Über gemeinsame Feste und Tagungen hinaus stehen unsere Räume auch für den Dienst anderer Hochschulgruppen zur Verfügung, und unsere Kameraden leisten Singarbeit und Feiergestaltung, wo sie dazu aufgefordert werden. So hat sich mit Kameraden der Hochschule für Politik eine Zusammenarbeit ergeben, die auch für uns außerordentlich wertvoll ist, wollen wir doch in weitem Sinne lediglich die Kunst als „politische Lebensmacht unseres Volkes" fördern. Unerläßlich ist für jeden Schaffenden neben dem Fanatismus für den Machtkampf unseres deutschen Volkes auch die Kenntnis heutiger und vergangener Geschichte und vor allem das Erlebnis ringender Volkskräfte: Ehrenpflicht für jeden Kameraden ist daher der Landdiensteinsatz zur Ferienzeit im Grenzland. Möchte auch immer jede kleinste Gemeinschaft bei ihrer alltäglichen Arbeit die Einsicht und den Mut zur großen Gefolgschaft unseres Führers haben, wie beides in der studentischen Erziehung einem jeden selbstverständliche Pflicht und heiliges Vermächtnis wird.

Otto Fricke.

Die studentischen Veranstaltungen der Reichsmusiktage

Im Rahmen der festlichen Reichsmusiktage, die das Propagandaministerium in großzügiger Form in Düsseldorf ins Leben rief, waren es die Musikstudenten und die Hitler-Jugend, die in ihren Veranstaltungen das Schaffen der jungen Generation verkörperten und damit Zeugnis vom künstlerischen Leistungswillen der Gegenwart ablegten. Etwa 200 Musikstudenten und -studentinnen der Hochschulen des Reichs und insbesondere auch der neuen Ostmark wurden in einem Lager in der Jugendherberge Oberkassel zusammengefaßt. Dort war die Wohnkameradschaft mit der Hitler-Jugend zugleich der Boden für eine Verständigung über die vordringlichsten kulturpolitischen Fragen der Zeit. Dem NSDStB. war Gelegenheit gegeben, zu zeigen, daß die aus eigenen Reihen hervorgegangenen neuen Tonwerke vor der breiten Öffentlichkeit Bestand haben, ja daß unsere jungen Musiker im Ringen um eine nationalsozialistische Kultur mit im vorderen Frontabschnitt stehen. Daneben konnten in internen Besprechungen ohne die Blickrichtung nach außen neue Ziele ins Auge gefaßt und neue Wege einer planvollen, ruhigen Entfaltung der jungen Talente gefunden werden. — Im Mittelpunkt der studentischen Veranstaltungen stand die Großkundgebung im Kaisersaal der Tonhalle, zu der sich neben den Vertretern von Partei und Staat die führenden Männer deutschen Musiklebens, unter ihnen die Direktoren der Hochschulen, einfanden. Zur Eröffnung wurde Friedrich Zipps

„Festliche Musik für großes Orchester 1937" uraufgeführt. Die Fahnen des Studentenbundes hatten Aufstellung genommen — das Ganze bot ein lebendiges Bild hochwertiger Feiergestaltung. Zipps Werk zeugt von einer eigenwilligen Begabung, die sich im Heroisch-Pathetischen zurechtfindet, deren geistiger Schwerpunkt jedoch wohl im kammermusikalischen Bezirk zu suchen ist. Das Studentenorchester der Kölner Staatlichen Hochschule für Musik unter der Leitung von Otto Kleinhammes war dem Komponisten ein trefflicher Vermittler. Sodann entwarf der Musikreferent der RSF., R. Schroth, in einer Rede die Kernfragen der Musikerziehung. Schroth kennt die Nöte unserer jungen Generation an den Hochschulen und strebt das Ziel einer gesamtkünstlerischen Erziehung an, die die Heranbildung spezieller musikalischer Fähigkeiten und geistiger Disziplinierung wie körperlicher Ertüchtigung sichern soll. Das rein artistische Teilgefüge im Menschen bestimmt ja noch nicht alle Ausprägungsgebiete eines Charakters, einer ganzen Persönlichkeit. Schroths Ausführungen fanden als ein bedeutsamer Beitrag zur gegenwärtigen Hochschulfrage allgemein große Beachtung. — Diese Kundgebung wurde zum repräsentativen Höhepunkt des studentischen Programms.

Die Abendveranstaltung des NSDStB. im überfüllten Ibach-Saal am 25. Mai machte mit einer Reihe anderer Werke bekannt. Zu Beginn wurde das „Festliche Vorspiel" des Kölners Joseph Zimmerhoff vorgetragen. Dann folgten die „Drei Gesänge für fünfstimmigen Chor nach Dichtungen Neidhardts von Reuenthal" von Wolfgang Hiltscher (Leipzig). Hiltscher ist besonders einfallsreich in der Erfindung von Alternativgedanken zum Hauptthema, eine Überfülle von Durchgangsnoten, Halbtonleitungen auf unbetontem Taktteil und frei ansetzenden Sequenzen verschleiert das Tonbild. Das Nebeneinander nicht verwandter Dreiklänge und ruhig einherschreitender Bässe gibt dem Ausdruck etwas Herbes, Strenges, man spürt die Vermeidung jeden lyrisch-liedhaften Grundgefühls. Rühmenswert ist auch Hiltschers Sorgfalt in der Behandlung der Mittelstimmen. — Helmut Bräutigam (er ist uns kein Unbekannter mehr und auch daher nicht mit im Bilderteil mit vorgesehen) dirigierte seine „Drei Gesänge für sechsstimmigen Chor nach altgriechischen Dichtungen". Auch dieses Werk wurde freudig aufgenommen: eigenartig berührt bei Bräutigam die Eindunkelung des Klangs durch die Unterdominante, Verwischung der Septime und breite Vorhalte, ferner die zellenhafte Thematik, die viele zwischengelagerte Motive und schwebende Synkopen enthält und allen subjektiven Gefühlsausbrüchen entgegenwirkt. Bemerkenswert die Gewissenhaftigkeit der Textbehandlung (die arabeskenhaften Nachtigallenweisen wurden von einer Leipziger Studentin vorzüglich vorgetragen). — Caesar Bresgens witzige Serenade für fünf Blasinstrumente ist schon durch die eigenartige Besetzung kein leicht zugängliches Werk; das Klangbild ist mosaikartig, kurzgliedrige Motive sind als Überraschungswirkung eingestreut, ohne daß die klare Voraussicht auf den großformalen Verlauf verlorengeht. Starke Eindrücke hinterließ R. Griesbachs Kantate „Das Volk bleibt in Ewigkeit". Griesbach setzt seine Kräfte noch nicht ökonomisch an, dazu gibt ihm sein jugendliches Temperament das Recht. Aber seine Themen sind sehr tragfähig und erscheinen auf verschiedensten Klangstufen. Am besten gelang der große Schlußsatz mit seinen majestätischen Rhythmen und der Innigkeit der am Ende langsam verschwebenden Melodiezüge. —

Der Referent suchte in einem Vortrag einige Probleme der Musikwissenschaft vom Standort des Studententums der Gegenwart zu belichten. Ausgangspunkt war die Feststellung, daß das Tonwerk keinem physikalischen Kräfteverlauf vergleichbar ist, sondern einen seelischen Sachverhalt zum Ausdruck bringt. „Ausdruck" schließt eine Bedeutung ein, und jede Bedeutung wiederum enthält den Hinweis auf einen „Sinn". Der Sinn aber hat die Forderung zum Inhalt, daß er auch verstanden werde. Das Verständnis künstlerischer Ausdruckszeichen kann durch „Erziehung" gesteigert werden, deren Grundformen im einzelnen anzugeben waren.

Düsseldorf ist für alle beteiligten Musikstudenten bleibender Gewinn. In beispielhafter Bescheidenheit und Hingabe waren sie bei den schwierigen und anstrengenden Proben vorher bei der Sache, den Lohn hatten sie dann in der freudigen Zustimmung der Öffentlichkeit!

Wolfgang Boetticher.

Konservatorium der Hauptstadt Berlin:

Zu einer Sonderveranstaltung, die alle Studierenden und Lehrer zusammenführte, sprach der gegenwärtig am Reichssender Köln beschäftigte Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg, der uns aus unseren Musiklagern bestens bekannt ist, über das Verhältnis der Technik zur Musik. Schulz-Dornburg zeigte uns die Neuerungen der Rundfunktechnik, der Lautsprechermechanik und forderte vom Künstler die Berücksichtigung jener technischen Voraussetzungen des künstlerischen Erlebens.

Staatliche Hochschule für Musik, Berlin-Charlottenburg:

Mit dem Ende des Sommersemesters 1938 verläßt uns unser Studentenführer Herbert Klomser, um nach Beendigung seines Studiums ins Engagement zu gehen. Es sind vier Jahre her, daß Klomser die Führung der Studentenbundsgruppe unserer Anstalt übernahm. Als Hoheitsträger der Partei setzte er immer seine große Schaffenskraft ein, und ihm ist sicherlich zum großen Teile die stete Aufwärtsentwicklung des Studentenbunds an unserer Hochschule zu verdanken. Der Kraft seiner Persönlichkeit, der Ehrlichkeit und Geradheit seines Wollens und nicht zuletzt seiner recht guten fachlichen Leistung ist es zuzuschreiben, daß Hochschuldirektion und Studentenführung zusammengingen. Herbert Klomser fährt in seine Heimat Österreich, aus der er nach schweren Wochen ins Reichsgebiet kam, wieder zurück und findet dort ein neues Arbeitsgebiet vor. Als sein Nachfolger wurde der bisherige Führer der Studentenbundsgruppe, Hans Jochen Benzing, bestimmt.

In einem Konzertabend der Hochschule sang vor kurzem Gerda Lammers Robert Schumanns „Frauenliebe und -leben". Lammers verfügt über eine große, eindringliche Gestaltungskraft. Es gelang ihr, die feinsten Regungen Schumannscher Musik nachzuempfinden, ohne dabei das Kräftige und Gesunde im Ausdruck dieses Romantikers aufzugeben. Die Innerlichkeit von „Seit ich ihn gesehen" und den Schmerz des Ausganges gab sie erschütternd. Wir erwähnen diesen Abend deshalb, weil Gerda Lammers eine unserer bewährtesten Kameradschaftsführerinnen innerhalb des ANSt. ist.

Am 16. Juni fand ein Sinfoniekonzert mit Werken von Beethoven, Schubert und Pfitzner statt, am 20. Juni ein Mozart-Abend. Zu beiden Veranstaltungen hatte zugleich die Studentenführung eingeladen, um hier ein Zeugnis von dem günstigen Einvernehmen der Dozentenschaft mit den Schülern und dem Studentenbund abzulegen.

Staatliche Hochschule für Musik, Köln:

Unter dem Leitsatz „Junges Kulturschaffen im Rheinland" wurden vom 8. bis 12. Juni in einer größeren Tagung alle jungen schöpferischen Kräfte des Studentenbundes unseres Gaues zusammengefaßt. Der Kulturamtsleiter der RSF., Dr. Rolf Fink, hatte das Protektorat dieser Veranstaltung übernommen, zu der der Studentenführer der Universität Bonn geladen hatte. Es waren eingesetzt: die Kunsthochschule Düsseldorf, die Musikhochschule Köln, die Handwerkerschule Köln und die Studentenführung der Universität Bonn, ferner die Ortsgruppe Bonn der Reichsschrifttumskammer. Das Gebiet 11 und 12 (Mittelrhein und Westmark) der Hitler-Jugend hatte sich ebenfalls der großen Aufgabe unterstellt. Am 8. Juni fand in der Neuen Aula der Bonner Universität die Uraufführung der Kantate „Pflüg mit, Kamerad" statt, Musik von dem 21jährigen Kölner Studenten Karl Rudi Griesbach. Der Abend wurde von dem Reichssender Köln übernommen. Am Nachmittag fand die Eröffnung der Kunstausstellung „Das junge Rheinland" statt, für die die Studentenschaft der Kunsthochschule Düsseldorf Wesentliches beitrug. Am Donnerstag, dem 9. Juni, vereinigte eine musikalische Feierstunde die neuen Tonwerke, die in den letzten Monaten aus den Reihen des Studentenbundes und der HJ. hervorgegangen sind. Die Festrede hatte der Musikreferent der RSF., R. Schroth, übernommen. Einer der stärksten musikalischen Eindrücke war zweifellos die Kantate Griesbachs, die auch in der Tagespresse lebhafte Anerkennung fand. Der „Westdeutsche Beobachter" schrieb u. a.:

> „Griesbach, der junge Jarnach-Schüler, schreibt einen Stil, der Frische des Klangs mit satztechnischer Folgerichtigkeit verbindet. Ein lebendiger Musizierdrang hebt den Komponisten über die Gefahr eines starren Archaismus wie des bloßen Experiments hinaus. Die Stärke des Gestaltungsvermögens offenbart sich in dem Wechsel des Ausdrucksbereiches. Wir sehen in der Kantate einen nach Wort und Ton bemerkenswerten Beitrag zum Kapitel Feiermusik..."

Auch die Kammermusik Griesbachs und seine „Vier Lieder der Landsknechte", von Gerhard Pankatz (Köln) vorzüglich vorgetragen, wurden günstig aufgenommen.

Heinz Nowak.

Von uns vermerkt:

Die Jury des internationalen Musikwettbewerbes Wien hat ihre Beratungen hinsichtlich der Preiszuerkennung abgeschlossen und gibt die offizielle Liste der Preisträger bekannt. Im Gesangwettbewerb wurden insgesamt 7 Preise verteilt. Den 4. Preis (250 RM.) erhielten die Griechin Claudia Stamu, die Polin Eugenia Zarzycka und Herbert Klomser (Deutschland). Herbert Klomser war bis zum Abschluß des vergangenen Semesters Studentenführer der Hochschule für Musik, Berlin.

Zu unseren Bildern

Friedrich Zipp

Friedrich Zipp ist am 20. Juni 1914 in Frankfurt a. M. geboren. 1933 bestand er dort das Abiturientenexamen. Bis 1934 besuchte er die dortige Universität und erhielt Kompositionsunterricht am Hochschulkonservatorium. Zur gleichen Zeit vollzog er den Eintritt in den NSDStB. Von 1934 an war er Student an der Akademie für Musikerziehung und Kirchenmusik in Berlin-Charlottenburg. Im Februar 1938 legte er die Staatsexamensprüfung ab. Gegenwärtig ist er eingesetzt als Studienreferendar für Musik in Frankfurt a. M.

Friedrich Zipp ist bisher namentlich mit Kammermusik hervorgetreten, bekannt wurden seine Musik für Violine und Klavier 1935, Acht Lieder nach des Knaben Wunderhorn 1935, eine Cellosonate 1936. Im Rahmen studentischer Feiern wurden seine Kantaten „Denn eine Zeit wird kommen" 1936, „Weis mir ein schönes Röselein" 1934 sowie seine Orchestermusik „Festliche Musik" 1936 aufgeführt. Die letzte Komposition ging als „reichsbeste Arbeit" der Sparte Musik aus dem studentischen Berufswettkampf hervor. Auf den Reichsmusiktagen in Düsseldorf hörten wir Zipps „Festliche Musik" 1937. Gegenwärtig ist er an einem Konzert für Klarinette und einer Sonate für Cello und Klavier beschäftigt.

Wolfgang Hiltscher

Hiltscher ist beheimatet im Allgäu. Er wurde am 13. Juli 1913 in Immenstadt geboren. Seit Ostern 1933 studiert er Kirchenmusik am Landeskonservatorium Leipzig und im Nebenfach Musikgeschichte an der Universität. Er gehört der Studentenbundsgruppe des Konservatoriums an und war zwei Jahre als Leiter einer Arbeitsgruppe tätig. Hiltscher schreibt in seinem Lebenslauf: „Gute und große Werke existieren von mir nicht." Demgegenüber lenkte Hiltscher in den Reichsmusiktagen in Düsseldorf mit seinen „Drei Gesängen für fünfstimmigen Chor nach Dichtungen des Neidhart von Reuental" das Interesse auf sich, er erwies sich hier als ein formsicherer Musiker, der ganz in der Ausdruckswelt unserer Zeit steht und melodisch wie klanglich in völlig neue Bereiche vorstößt. Hiltscher hat inzwischen eine Violinsonate, ein Klarinettenkonzert und eine frühere Arbeit, eine geistliche Chormusik vorgelegt, daneben eine große Fülle kleinerer Spielmusiken, in denen er um eine neue Form der Hausmusik ringt.

Rudi Griesbach

Griesbach ist Westfale. Er ist einer der Jüngsten in den Reihen des Studentenbundes: am 14. Juni 1916 wurde er auf Krägeloh geboren. Seine ersten Studienjahre verbrachte er in Hamburg, wo er auch das Realgymnasium absolvierte. Mit 17 Jahren wurde er zum Musikreferent in das Jungvolk berufen. Seit Sommersemester 1937 studiert er auf der Kölner Hochschule für Musik. Er gehört dem Studentenbund an und ist gegenwärtig tätig als der Leiter des Kulturamts der Studentenführung seiner Anstalt. Er war in dem letzten Reichsberufswettkampf mit eingesetzt und legte ein überraschendes Zeugnis seines Könnens mit seiner Kantate „Volk, deine Feuer brennen wieder" ab. Seine Kantate „Das Volk bleibt in Ewigkeiten" wurde anläßlich der Reichsmusiktage in Düsseldorf aufgeführt. Der Rundfunk machte mit seinen „Volkstümlichen Tänzen für Orchester" und seiner „Suite für Violine und Klavier" bekannt. Das letzte Werk fand in der Abendveranstaltung zur Kulturtagung der RSF. in Königsberg großen Beifall. Von Griesbach erschienen bisher im Druck einige Klavierlieder nach Texten von Gorch Fock und anderen, ferner einige Lieder in einer vom Kulturamt der RJF. veranstalteten Sammlung.

 DA. II. 38: 2600. Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 3

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

XXX. Jahrgang **Die Musik** Heft 11, August 1938

Organ des Amtes für Kunstpflege beim Beauftragten des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP.
Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Die Baseler Trommelkunst

Alte Soldatenrhythmen in heutiger Zeit

Von Carl Clewing, Berlin

> „Je Basel was allzit im schwang
> trummen und pfiffenklang."

Beim Schweizer Generalkonsul in Neuyork meldet sich ein Baseler, der um eine Unterstützung nachsucht. Er hat keine Papiere bei sich, kann sich und seine Staatszugehörigkeit also nicht ausweisen. Da aber zieht der Konsul unter seinem Schreibtisch etwas hervor. Was ist es? Eine — Trommel samt Schlegeln, die er ihm mit der Aufforderung, einen der alten Schweizer Märsche zu schlagen, überreicht. Der Besucher ergreift ohne Zögern die Schlegel, wirbelt schwungvoll die heimatliche Trommelweise. Er hat sich als Baseler glänzend ausgewiesen, und seine Bitte wird erfüllt.

„Jeder Baseler ein Trommler" —, daß dies alte Sprüchlein auch jetzt noch seine Berechtigung hat, wird in dem Geschichtchen auf amüsante Art dargetan. Die Besonderheit der Stadt Basel und ihres auch von den heutigen Bewohnern der schönen Schweizer Stadt mit Liebe gepflegten Brauchtums ist tatsächlich — die Kunst des Trommelns[1]).

München hat sein Bier, Frankfurt seine Würstchen, Nürnberg seine Lebkuchen und Sonneberg sein Spielzeug —, Basel aber ist durch sein Trommeln berühmt geworden. Und zwar nicht durch Trommeln schlechthin; die Baseler Trommelkunst zeigt etwas in rhythmischer und technischer Hinsicht so Besonderes, daß nicht einmal jeder nach den Baseler Trommelmärschen zu marschieren versteht.

Die Anfänge der Baseler Trommelkunst reichen bis ins 14. Jahrhundert zurück. Von den mittelalterlichen Wehreinheiten aus gewannen Trommler und Pfeifer die Gunst des Volkes. Durch besonderes Privileg wurden im Baseler Stadtgebiet gelegentlich

---

[1]) Etwas Ähnliches kennt unsere Zeit eigentlich nur noch in England. Auch hier gibt es alte Trommelmärsche sowie die dazugehörigen historischen Rolltrommeln. Eine gewisse Ähnlichkeit der englischen Trommelmärsche mit den historischen Schweizer Märschen ist bezüglich des Aufbaus unverkennbar. Die Schweizer nehmen zwar für sich in Anspruch, die ausdrucksvollere Art der Wiedergabe zu besitzen, doch auch die Spielleute der „Kingsguard" und de „Highlanders" haben begründeten Weltruhm. In England gibt es bekanntlich auch die „drum and fife bands", d. h. Trommler- und Pfeifergruppen der Schüler.

Musikanten seßhaft gemacht, die z. T. vorher als „vahrend Lüt" im Lande vom Hauenstein bis zum Wasgenwalde umherzogen und als „Pfiffer und Schnurrante" in der Pfeiferbruderschaft von Rappoltsweiler zusammengeschlossen waren. Solche Stadtmusikanten, die einen regelrechten Amtseid zu schwören hatten und in deren Reihen sich „Bumharter"[2], „Sackpfyffer" (Dudelsackpfeifer) und „Zinkenisten"[3], vor allem aber „Pfyffer" und „Trummenslaher" befanden, mußten im 15. Jahrhundert allsonntäglich nach der Predigt auf dem Rathause und zur Sommerszeit auch noch abends auf der Rheinbrücke mit ihren Weisen die ehrenfesten Baseler Bürger erfreuen.

Nach einer Alarmordnung von 1440 sollten statt der Glocken von da ab Trommler und Trompeter das Sturmzeichen geben und zu den „Pannerplätzen" (Zunftsammelplätzen) rufen. In den Berichten der Chronisten über die Leistungen des weltberühmten schweizerischen Fußvolkes im Burgunderkrieg und in den italienischen Feldzügen ist mehrfach von den Trommlern der Baseler Truppenkontingente die Rede. Die eigenartigen heimatlichen Trommelweisen trugen mit ihrem suggestiven Rhythmus ihr nicht geringes Teil dazu bei, immer wieder die gewaltigen Anstrengungen der großen Märsche zu überwinden. Auch im Feldlager und im Quartier verstummten diese Instrumente nicht. 1512 führen im Pavierzug die Baseler ihr neues, ihnen vom Papst Julius II. geschenktes Banner unter dem Klange ihrer Trommeln und Pfeifen in die „Herberge". Als der Sold einmal ausbleibt, versammeln sich die Baseler Kriegsknechte unter Trommelschlag, um vor die Hauptleute zu ziehen und mit ihnen abzurechnen, und 1513 wissen die Baseler den Sieg bei Novara nicht besser zu feiern, als daß sie mit fröhlichem Trommel- und Pfeifenklang von Zelt zu Zelt ziehen.

In dem 1571 zu Basel aufgeführten Spiel „Saul und David" von Matthias Holzwart, in dem die Israeliten von dem Feldhauptmann Abner nicht anders befehligt werden, als es die Landsknechte von ihren Rottmeistern gewohnt waren, spielt natürlich auch der Trommelschläger und sein Instrument eine bedeutsame und der Komik nicht ganz entbehrende Rolle.

Was für Trommler-Massenaufgebote manchmal auf die Beine gebracht wurden, zeigt der denkwürdige Besuch der Baseler an der Liestaler Kilbe im Jahre 1540, bei dem nicht weniger als 55 Paar Spielleute mitwirkten. Auch im akademischen Leben Basels trug die heimische Trommelkunst zur Verherrlichung von Festen und Feierlichkeiten bei.

Bei Zunftfestlichkeiten wirkten in Basel seit alters Trommler und Pfeifer mit, ebenso wie ja auch noch heute die „Zunftbesuche" der Schlüssel-, Hausgenossen- und Safranzunft am Aschermittwoch oder die Umzüge der drei Kleinbaseler Ehrengesellschaften unter dem erinnerungsreichen Klang von Trommeln und Pfeifen stattfinden. Jene „Zunftbesuche" gehen so vonstatten, daß die „Brüder" der besuchenden Zunft nach dem Takte der Trommeln und Vorauštritt der Meister mit den Zunftwahrzeichen zum

[2] Bomhart (Bumhart): Alte Baßschalmei, Vorgängerin des Fagotts.
[3] Zink: gerades oder gebogenes, meist achtkantiges Horninstrument aus Holz oder Elfenbein.

Zunftsaale schreiten und daß dann die Begrüßungen erfolgen, deren Schluß jedesmal vom sogenannten „Zunftgruß“, d. h. einem bekräftigenden Trommeltusch, gebildet wird. — Von hohem kulturgeschichtlichen Reiz sind auch die alten Trommeltänze der drei Ehrenzeichen Vogelgryff, Leu, Wilder Mann.

Die Baseler Trommel- und Pfeiferkunst lebt auch in dem historischen Waisenknaben-Umzug weiter, der zur Fastnacht stattfindet, und mit dem Tambourmajor, dem Lanzenträger und Hellebardiere folgen, an die wehrhafte Überlieferung des Baseler Trommel- und Pfeiferwesens erinnert. Die jahrhundertelange und mit der Baseler Geschichte verknüpfte Herkunft drückt sich auch in den historischen Märschen aus, die noch heute lebendig sind. Diese „Alten Schweizer Märsche“ stammen wohl schon aus dem Mittelalter und dürften, wie Fritz R. Berger[4]), der verdienstvolle Geschichtsschreiber und Theoretiker der Baseler Trommelkunst, meint, wohl schon in den italienischen Feldzügen der Schweizer gewirbelt und gerasselt haben.

Eine noch kennzeichnendere Besonderheit als die Trommel- und Pfeifenmärsche sind die „Alleintrommelmärsche“. Mehr als beim Pfeifermarsche können die Trommler des „Alleintrommelmarsches“ jenes einzigartige technische Können zeigen, das auf der Trommel seit alters eben nur die Baseler besitzen und das z. B. bereits von Napoleon schon so geschätzt wurde, daß er sich von dem schweizerischerseits zu liefernden Truppenkontingente ausdrücklich gute Baseler Trommler wünschte, die durch ihr befeuerndes Trommelspiel die Gewaltmärsche der napoleonischen Soldaten erleichterten. Wie alt auch schon die Kunst der „Alleintrommelmärsche“ ist, das erhellt aus den Namen der Marschweisen. Da gibt es den „Römer“, der seine Bezeichnung wohl von der noch heute am Vatikan zu Rom bestehenden Schweizer Garde hat. Die „Alten Franzosen“ erinnern an Baseler Söldner, die für Frankreich Dienst taten. Andere historische Märsche sind die „Näpeli“ oder „Neapolitaner“.

Ohne Zweifel erfuhr die überlieferte einheimische Trommelkunst der Baseler manche Anregung und Bereicherung auch durch die mannigfachen Truppendurchzüge, die Basel durch seine geographische Lage in den verschiedensten Geschichtsepochen erlebte. Wachgehalten wurde die Liebe zu der alten Trommeltradition auch durch die Ausbildung der Standestruppe („Stanzler“) bis zu deren im Jahre 1856 erfolgter Auflösung. Berufsmusiker und Liebhaber trugen in gleichem Maße zur Erhaltung wie zur Weiterbildung der Trommelkunst bei, und die Annalen der Baseler „Trommelgeschichte“ wissen vor allem von den Verdiensten dieser volkstümlich gewordenen „Amateurtrommler“ (unter denen sich bis auf den heutigen Tag auch zahlreiche Damen befinden) zu melden. So gehen die bekannten „Märmeli“ auf den Amateurtrommler E. Krug zurück, an dessen vorübergehenden Aufenthalt in einem Walliser Marmorbruch die von ihm geschaffenen Trommelrhythmen erinnern. Auch im „Walliser Marsch“ leben Krugs Eindrücke aus Wallis weiter. Ein anderer „Komponist“ von Trommelmärschen war der Tambourinstruktor S. Severin, dem die „Mariner“ und die in Anlehnung an französische Militärmärsche der Bourbakizeit geschaffene „Staikohle“ ihre Entstehung verdankt.

---

[4]) Dr. jur. Fritz R. Berger, „Das Baseler Trommeln“, herausgegeben vom Fastnachtskomitee (Basel 1928).

Im heutigen Baseler Volksleben kommt die einheimische Trommelkunst zu keiner Zeit des Jahres mehr zur Geltung, als während der Fastnacht, und in den sogenannten „Fastnachtscliquen" wird die Kunst der Trommelmeisterung besonders hingebungsvoll gepflegt. Da gibt es regelrechte Trommelschulen, in denen alt und jung gleichermaßen „Wirbeln" und „Streichen" lernen kann. Für die Schulbuben ist es Belohnung für ein gutes Schulzeugnis, daß sie vom strengen Herrn Papa die Einwilligung zum Besuch der Trommelstunden erhalten. „Als Übungsgelegenheit" — so berichtet der Trommelchronist Fritz R. Berger humorvoll — „diente bald eine gutgepolsterte Stuhllehne, der straffe Sitz eines Lederfauteuils oder eine Ecke des Plüschkanapees, ja selbst Marmorplatten von Waschkomoden und Nachttischlein weisen in den besten Familien typische Trommelspuren auf. Wohl der größten Beliebtheit erfreuten sich die geflochtenen Joncsessel. All dies gehört seit dem Aufkommen der Trommelböckli aller Varianten zur Romantik einer jüngsten vergangenen Zeit. Übertrieb man mitunter solche ‚Geheimübungen', oder zog man diese gar den Hausaufgaben vor und wurde hierbei im Eifer überrascht und ‚aufgegriffen', so mußte wohl auch der eigene übers väterliche Knie gespannte Hosenboden als Übungsunterlage für ‚Papamamastreiche' dienen."

Einige Wochen vor Fastnacht wird dann auf dem Instrument geübt, und manchmal findet ein „Preistrommeln" oder „Trommelkonzert" statt. Eine besonders wichtige Persönlichkeit bei diesen Trommelkonzerten sind die Tambourmajore, die von den Kennern nach den gleichen Gesichtspunkten wie richtige Sinfoniedirigenten beurteilt werden: nämlich, ob sie ihre Trommler wirklich zu führen wissen oder ob sie nur Statisten sind, die mit mehr oder weniger pantomimischem Geschick Unentbehrlichkeit vortäuschen wollen.

Die Fastnachtsveranstaltungen selbst sind ohne Trommeln und Trommler in Basel nicht zu denken: von dem in geheimnisvollem Dämmerdunkel der Wintermorgenfrühe erdröhnenden „Morgenstreich" an bis zu den Darbietungen der maskierten Trommelgruppen an den Fastnachtsnachmittagen. Der „Morgenstreich"[5]) ist natürlich auch aus militärischem Brauch hervorgegangen und ist das eigentliche Gegenstück zum „Zapfenstreich"[6]), der sich bei aller Militärmusik eingebürgert hat.

Die Begeisterung der Jugend für das Trommeln betätigt sich besonders am sogenannten „Kinderdienstag".

Wie lebendig die Trommelkunst auch heute noch in Basel ist, geht aus der Zahl der dortigen Liebhabertrommeln hervor, die von A. Böcker[7]) mit 3000 angegeben wird. Hohe Gäste werden mit Trommelständchen ausgezeichnet, und als der König Amanullah von Afghanistan in Basel weilte, ehrte man ihn auch auf die altüberlieferte Weise. Der exotische Herrscher war von der altbaseler Sitte so angetan, daß er Baseler Trommler als Trommelinstruktoren der afghanischen Armee verpflichten wollte. Aber die Baseler Trommelkunst wird eifersüchtig als Vorrecht der Heimatstadt gewahrt, und der Afghanenkönig hatte mit seiner Werbung kein Glück.

*

---

5) franz.: réveil. 6) franz.: retraite.

7) In einem Aufsatz des „Hamburger Fremdenblatts" (Nr. 15 vom 15. Januar 1929, Abendausgabe).

Die Baseler Trommeltechnik ist nicht zu denken ohne die Besonderheiten des Instruments: der „Baseler Trommel".

Auch sie hat ihre geschichtliche Entwicklung. Noch im 18. Jahrhundert benutzte man Holztrommeln. Später ging man zu Kupfertrommeln über, die bis in die achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts das Feld behaupteten. Diese kupfernen „Kessi" dröhnten machtvoll und gravitätisch; in dem weichen Kupfer hallten die Rhythmen der alten Märsche mit einem brummenden Echo nach.

Man ging schon früh gelegentlich zur Benutzung von Bronzezargen (Tombakbronze) über, um einen helleren Ton zu erreichen. Als sich aber die Trommeltechnik dynamisch und rhythmisch immer mehr verfeinerte und es auf wirkliche „Nuancen" des Trommelvortrags in gesteigertem Maße ankam, wurden die alten Kupfertrommeln solchen erhöhten Ansprüchen nicht mehr gerecht. Auch in dem sonst so zäh am Althergebrachten hängenden Basel entschloß man sich zu einer Neuerung: man griff zu dem härteren Messing, dessen kürzerer Ton und charakteristische Klangfarbe sich als für die neuen Erfordernisse der fortgeschrittenen Baseler Trommelkunst als besonders geeignet erwies und bis auf den heutigen Tag beibehalten wurde. Gelegentlich werden auch Neusilbertrommeln benutzt, deren noch „kürzerer" Ton ein feingegliedertes und abgestuftes Figurenwerk mit besonderer Klarheit herauskommen läßt, aber des militanten Rasselklanges der Messingtrommel ermangelt.

Die Baseler Trommel setzt sich aus folgenden Bestandteilen zusammen:

A. der Trommelzarge (Kessel, „Kessi"), bestehend aus dem Metallzylinder mit Schalloch; am Zylinder:
   a) dem Saitenbügel,
   b) der Saitenschraube,
   c) der Saitenregulierschraube,
   d) der Stellmutter,
   e) den Saitenhaken;

B. den beiden Trommelreifen, die schwarzweiß, links- oder rechtsschräg bemalt sind;

C. den beiden Fellreifchen (Wickelreifchen);

D. den beiden Trommelfellen (das obere heißt „Schlagfell", das untere „Saitenfell");

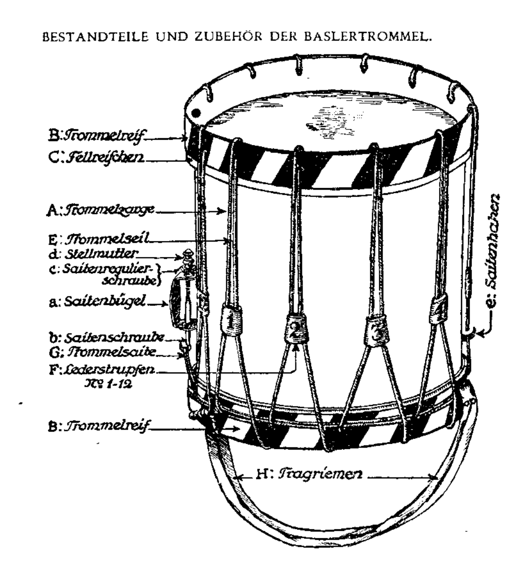
E. dem Trommelseil, dessen Anfang durch dünne Bindfadenumwicklung gegen das Ausfransen geschützt ist und das in einer Schlaufe endet;

F. den 12 Lederstrupfen („Schruppen" oder Lederschlaufen);

G. der Trommelsaite, einer vierfach gespannten Darmsaite;

H. dem ledernen Tragriemen.

BESTANDTEILE UND ZUBEHÖR DER BASLERTROMMEL.

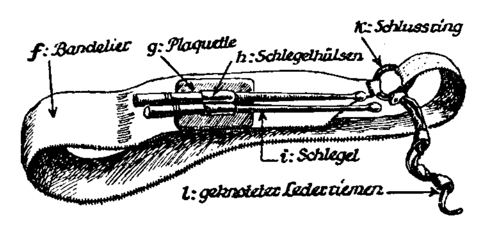


Das Zubehör der Baseler Trommel besteht aus:

J. dem Bandelier, das wiederum sich aus folgenden Bestandteilen zusammensetzt:
   f) dem ledernen Hauptstück,
   g) der metallenen Plakette,

h) den zwei Schlegelhülsen,
i) den Trommelschlegeln,
k) dem Schlußring,
l) einem geknoteten Lederriemen, mit dessen Hilfe das vorschriftsmäßige Tragen der Trommel ermöglicht wird;

K. dem Knieschoner, der aus Stoff oder gepolstertem Leder gefertigt ist;
L. dem aus wasserdichten Segeltuch hergestellten Trommelsack.



Zubehör der Baseler Trommel

In Basel hat man zur Erlernung und Übung der altüberlieferten Trommelkunst noch besondere Übungsinstrumente ersonnen, so das Trommelböckli, eine kleine Holzkiste mit Stellbrett und Filzauflage, sowie den Trommelstuhl, ein vierbeiniges Gestell, auf dem sich ein mit Spiralfedern versehenes „Trommelböckli" befindet.

*

Zur Aufzeichnung der Baseler Trommelmärsche bediente man sich ursprünglich keiner Notenschrift, sondern kennzeichnete die verschiedenen Rhythmen durch bestimmte, ihnen angeglichene Klangworte. Dieses Verfahren tat seinen Dienst, solange es sich noch um schlichte und verhältnismäßig unentwickelte rhythmische Gebilde handelte. Immerhin gab es solche Aufzeichnungen noch bis in die jüngste Zeit.

Sobald sich aber die Baseler Trommeltechnik unter französischen und anderen Einflüssen rhythmisch immer mehr verfeinerte, reichten die nun immer verwickelter werdenden Klangworte nicht mehr aus; sie wurden unübersichtlich, und eine musikalisch einwandfreie Notierung der Trommelmärsche erwies sich als notwendig.

Man versuchte es zuerst, Wort- und Zeichenschrift zu einer neuen Rhythmuskennzeichnung zu vereinigen, ging dann aber bald zu reinen Zeichensystemen über. Während die Klangworte den Rhythmus der Trommeltechnik sprachrhythmisch wiederzugeben versuchten, wurde nun der Trommelrhythmus selbst graphisch dargestellt.

Es gibt eine ganze Reihe Baseler Trommelnotenschriftsysteme; die bekanntesten sind die von Ammann, Otto, Hug-Buser und Wintzer.

Während man anfänglich in der Notierung die Rechts- bzw. Linkstechnik nicht berücksichtigte, wurde die Notwendigkeit, im Schriftsystem die linke und die rechte Schlegeltätigkeit genau abzugrenzen, bald erkennbar. Das Ottosche System suchte dieser Forderung zuerst gerecht zu werden. Er berücksichtigte die Tatsache, daß das Trommeln vor allem den Marschrhythmus zu begleiten habe, und so kennzeichnete Otto zunächst die linke und rechte Schritteinteilung durch senkrechte, ganze und punktierte Taktstriche. Dann ging er dazu über, die Tätigkeit von linker und rechter Hand durch eine Querlinie abzugrenzen. Die überlieferten Zeichen „5" für Fünferschleppruf und „Punkt" für Tupfen benutzte auch Otto zur Darstellung der Trommelstreiche. Eine gewöhnliche Musiknote diente zur Bezeichnung des Schleppstreiches, und je nachdem, ob der Noten-

kopf über oder unter der einzigen Linie des „Systems" stand, war ein rechter oder linker Schlepp gemeint.

J. Winter schuf eine Trommelnotenschrift, die, ebenso wie die Hug-Busersche Notierung, linke und rechte Schläge durch Hoch- und Tiefstellung kennzeichnete und die Schrägstellung durch Größenunterschiede andeutet.

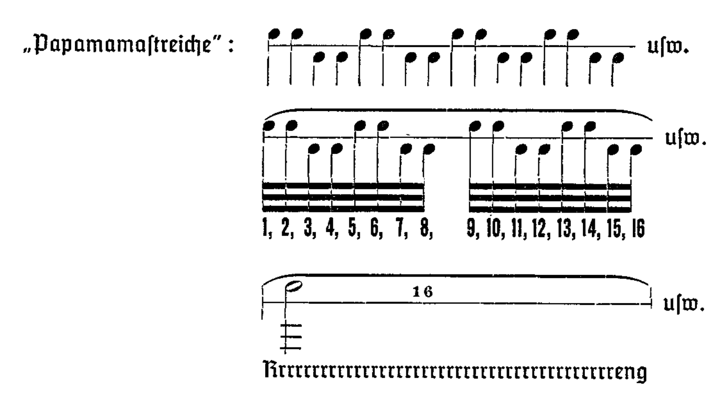
Fritz R. Berger erfand schließlich ein Notensystem, dessen Ziel war, sowohl die Ausdrucksform, d. h. die Technik, als auch ganz besonders den Inhalt, d. h. die rhythmische Gliederung, der Trommelkunst klar zum Ausdruck zu bringen. Hierzu habe schon das Ottosche System den richtigen Weg gewiesen, so sagt er. „Einzig und allein die Notenwerte", erklärt uns Berger, „wie solche auch in der Musik zur Darstellung der Rhythmik Verwendung finden, gestatten an Stelle aller Zeichennoten eine zweifelfreie, zuverlässige Wiedergabe von Rhythmik und Dynamik unserer Trommelmärsche... Daß der Trommler nach dem heutigen Stande der Technik die Märsche nicht mehr korrekt vom ‚Hörensagen' erlernen kann, ist allgemein anerkannt. Für die Aufzeichnung unserer reichdifferenzierten Trommelrhythmen genügt aber auch ein Musiknotensystem erst, wenn es gleichzeitig in durchaus zuverlässiger, klarer Weise die technische Ausführbarkeit der Trommelstreiche vermittelt. Aus diesem notwendigen Erfordernis heraus, ohne daß das Notenbild an sich beeinträchtigt werden darf, eigneten sich auch alle schon bestehenden Musiknotenschriftsysteme für Musik- und Militärtrommler (sowohl schweizerische als auch ausländische) nicht, um unsere Trommelmärsche korrekt wiederzugeben. Mit Hilfe von Kennzeichen für die Grundstreiche wie Tupfen, Schlepp, Doublé und Ruf wurde dieses Hindernis aus dem Wege geräumt. So verkörpert die gewöhnliche Musiknote (♩) den Tupfen. Hat der Notenkopf einen kurzen Aufstrich, so zeigt er einen Schleppstreich (♩) an, und steht gar ein kleines Fähnlein auf dem Notenkopf, so bedeutet dies einen Doppelstreich (♩). Die gebundenen Rufarten tragen am Notenhalse das Wirbelzeichen (♩), daß sie wie 32stel Noten gewirbelt sind. Außerdem wird ihr Anfangs- und Abstreich durch einen Bindebogen zusammengehalten, und überdies die Anzahl der Schläge durch eine unter dem Bindebogen befindliche Zahl angedeutet (5). ...In Übereinstimmung mit dem Gehtakte sind die Trommelmärsche genau im $^2/_4$-Takt aufgezeichnet. An Stelle des für die Trommelrhythmen überflüssigen 5-Liniensystems genügte eine Querlinie durchaus zur Trennung der Tätigkeit von rechter und linker Hand."

Fügt man hinzu, daß die Bergersche Notierung die rhythmische Verfeinerung bis zur Deutlichmachung von halben, Viertel-, Achtel-, Sechzehntel- und sogar Zweiunddreißigstel-Noten führt und der rhythmische Wert jedes Trommelstreiches durch seinen Abstand bis zum nächstfolgenden Schlage graphisch genau umrissen ist, so erhellt, daß es

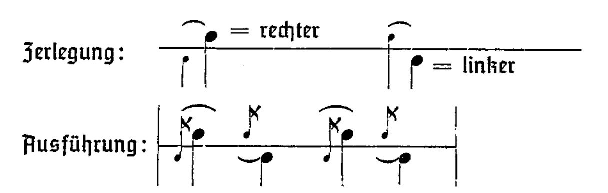
Berger gelungen ist eine Notierung zu ersinnen, durch welche die schwierigsten und verwickeltsten musikalisch-rhythmischen Aufgaben der Trommeltechnik notenmäßig aufgezeichnet werden können. Wir könnten uns denken, daß die deutschen Spielmannszüge der verschiedensten Formationen sich diese Notenschrift zu eigen machen und dadurch zu einer nicht geringen Bereicherung ihrer Trommeltechnik gelangen könnten.

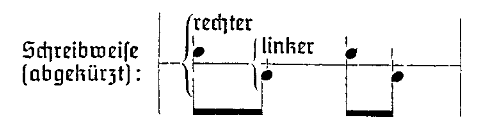
★

Die Technik der Baseler Trommelkunst gründet sich wie die jeden Trommelns auf den Wirbel, aus dem sich die verschiedenen Trommelfiguren („Streiche") entwickeln. Das Einüben des Wirbels („Zerlegen") geht von paarweisen Einzelschlägen („Tupfen") aus, deren jeder seine eigene Schlagbewegung im Handgelenk hat. Mit gleicher Stärke und in gleichmäßiger Folge muß der Trommler nun abwechselnd je zwei Tupfen rechter und linker Hand erklingen lassen, die ihrer für alle Trommeltechnik grundlegenden Bedeutung wegen „Papamamastreiche" genannt werden. Wie das Kind mit den Lallworten „Papa", „Mama" zu sprechen anfängt, so beginnt der Trommler seine Kunst mit diesen elementaren Schlägen. Die Bewegungen der Schläge müssen aus dem Handgelenk und fest gemacht werden, damit die Tupfen nicht durch unsaubere Einzelschläge federn. Die Zerlegung des Wirbels, die vom ganz langsamen Rhythmus der Papamamastreiche zu dem in seinen Einzelbestandteilen nicht mehr unterscheidbaren Rasseln und Brausen wird, sieht in der Bergerschen Trommelschrift folgendermaßen aus:



Nächst dem Wirbel gehört der „Schleppstreich" zu den wichtigsten Grundlagen des Baseler Trommelns. Seinem Klang entsprechend wird er in der Trommelsprache „tlem" genannt. Er beginnt mit einem schwachen Tupfen (links oder rechts), dann folgt ein starker Tupfen, der ebenfalls rechts oder links geschlagen wird. Berger verdeutlicht den Schleppstreich folgendermaßen:





Beträchtlich ist die Zahl der weiteren grundlegenden Trommelfiguren: der „Fünferschleppruf", der in der Trommelsprache „drréng" heißt, der „Neunerschleppruf", die „Schlepptriole" („dlédebe"), der „Dreierstreich" (dledebéng"), der „Bataflaflastreich", der „Doppelstreich", der „Coup de Charge" und noch viele andere.

*

Mit der Baseler Trommelkunst ragt eine uralt-überlieferte Bekundung der kämpferischen deutsch-schweizerischen Volksseele mit noch unverminderter Lebenskraft in das heutige Brauchtum der Stadt Basel und ihrer das gute Alte nicht nur getreulich pflegenden, sondern auch verständnisvoll weiterbildenden Bewohner. Bei uns, die wir im Dritten Reich wieder gelernt haben, die Bedeutung eines lebendigen bodenständigen Brauchtums nach Gebühr zu schätzen, ist jenes altehrwürdige und gleichwohl vom heutigen Basel nicht wegdenkbare Stück Volkstum der lebhaftesten, zur Nacheiferung anspornenden Teilnahme sicher. Über die allgemeinen Gefühle verstehender Bejahung hinaus aber geht die Erkenntnis, daß dies „Baseler Trommeln" geeignet ist, denjenigen Formen unserer Volksmusik, die in besonderem Maße erzieherisch und begeisternd zu wirken vermögen, nämlich der HJ.-Musik, den Kapellen der Armee, der Luftwaffe, der Ordnungspolizei, der SS. und der SA., neue Werte und Antriebe zu geben. Wenn schon für die Tonkunst allgemein das erkenntnisvolle Bülow-Wort „Im Anfang war der Rhythmus" seine unbestrittene Gültigkeit hat, in wie besonderer und bestimmter Hinsicht ist dies der Fall für die Musik jener militanten Formationen, die entweder geradezu den Schritt und Tritt der marschierenden Kolonnen tragen, begleiten, regeln muß, also „Marschmusik" ist, oder aber doch ihren kämpferischen und heroischen Geist durch eine besonders befeuernde Rhythmik zum Ausdruck bringen soll. Die instrumentalen Hauptfaktoren des Rhythmus in den Orchestern aber sind die Schlaginstrumente, zumal die Trommeln, denen in den Spielmannszügen ja auch bei uns von jeher noch wichtige Sonderaufgaben zufallen. Dennoch besitzen wir nicht annähernd eine „Trommelkultur", die sich mit der Baseler Kunst messen könnte. Die ersten Ansätze zu einer neuen Ausgestaltung unseres Trommelwesens sind durch die Einführung von Trommeln, die den alten Landsknecht- oder Rührtrommeln gleichen, bei der HJ. gemacht. Noch aber beschränken sich die geschlagenen Trommelrhythmen fast durchweg auf die elementarsten Formen. Die Trommelkunst aller unserer soldatischen Gliederungen müßte die vielfältigen Arten und Möglichkeiten des Marschrhythmus in so durchgearbeiteter Verfeinerung zu tönender Erscheinung bringen wie die Baseler Trommler. Wenn auf dem Wege zu solchem Ziele dieser Aufsatz einige Anregungen geben würde, so ist sein Zweck erreicht. Mit Nachdruck seien alle, die es angeht, auf das mehrfach genannte Bergersche Werk hingewiesen, dem auch wir die Kenntnis vieler Einzelheiten sowie unsere Abbildungen verdanken.

Othmar Schoecks Lyrik

Von Hans Corrodi, Küsnacht

„Im ganzen muß gesagt werden, daß der deutsche Konzertsaal der Gegenwart zu eignem Nachteil nicht ahnen läßt, welch großen Schatz wir an dem lyrischen Werk dieses lebenden Meisters besitzen", schreibt H. J. Moser in seiner neuen Geschichte des deutschen Liedes über die Lyrik des Schweizer Tondichters Othmar Schoeck. Wenn hier der Versuch gemacht wird, Zugänge zu dieser Liederwelt, die bereits über 250 Lieder und Gesänge umfaßt, zu öffnen, so kann dies nur in großen Zügen und in Andeutungen geschehen.

Schoecks erste lyrische Versuche, wie übrigens auch seine dramatischen — er schrieb damals eine Oper „Der Schatz im Silbersee" nach Karl May — gehen ins Knabenalter zurück. Fern von der Großstadt, in innigstem Kontakt mit der Natur aufwachsend — in Brunnen am Vierwaldstätter See, wo er 1886 als Sohn eines Landschaftsmalers geboren worden war —, entwickelte er sich in naturhaft-stillem Ausreifen, unberührt von den Modelaunen des großstädtischen Artistentums, von überzüchtetem Intellektualismus und hysterischer Originalitätssucht. Wie jeder echte Lyriker knüpfte er an das Volkslied an — einige kleine vierstimmige Gesänge für Männer- und gemischten Chor sind sprechende Zeugen dafür —, dann gewannen besonders Brahms und Schumann, aber auch Schubert Einfluß auf das werdende Talent. Was für eine ungewöhnliche melodische Begabung sich hier entfaltete, bewies gleich das älteste der 1907 auf den Rat und mit Hilfe Max Regers veröffentlichten Lieder: „Ruhetal" (Uhland)[1], das Lied des Siebzehnjährigen. Der melodische Einfall steht Silchers „Nun leb wohl,



du kleine Gasse" nahe — übrigens die einzige Reminiszenz im Werke Schoecks, auf die bis heute hingewiesen worden ist —, doch gibt ihm der beschwerte Auftakt, der Aufschwung in die Sexte, die schwärmerische Wehmut das eigene Gesicht — vor allem aber bezeugt die weitere melodische Entwicklung, der symbolhafte Aufstieg und die Entfaltung (Wolkenberge!) des Motivs für die melodische Potenz, den langen Atem des jungen Lyrikers. „Sommerabend" (1904) steht der Brahmsschen Komposition des gleichen Heineschen Gedichtes nahe; „Gekommen ist der Maie" nähert sich mehr der Art Schuberts: ein aus urtiefem Naturgefühl empfangener melodischer Einfall von bannender Ausdruckskraft trägt das Lied.

Als Schüler des Konservatoriums in Zürich entdeckte Schoeck die Liederwelt Hugo

[1] Über Stimmlagen, Besetzung, Verlag usw. gibt ein von den Verlegern herausgegebenes Werkverzeichnis Auskunft, das unentgeltlich durch jede Musikalienhandlung bezogen werden kann.

Wolfs: der Eindruck war überwältigend. Bei ihm fand er die letzte Nähe zur Dichtung, die innigste Verschmelzung von Wort und Ton, eine ungeahnte harmonische Differenzierung, ein geradezu „diabolisches Charakterisierungsvermögen" (Reger). Von Wolf übernahm Schoeck das „sinfonische" Lied, das selber nicht wenig von Wagners Leittontechnik beeinflußt ist: es ist aus einem ein- oder mehrtaktigen, frei polyphon gebauten Motiv entwickelt, welches sich in sensibelster Reaktion dem Texte anschmiegt, sich erhellt oder verdunkelt, umgestaltet und entfaltet, der intimen Wirkung sich fügt und der mächtigen Entladung fähig ist. Lag bei den ersten Liedern der primäre Einfall in der Melodie, so liegt er nun in der Klangatmosphäre, in der differenzierten Harmonik, während die Singstimme mehr rezitativisch den Text deklamiert. Schoeck erkennt aber die seiner Eigenart drohende Gefahr und setzt sich zur Wehr: er stellt Wolfs von Wagner herkommenden Chromatik eine kraftvolle Diatonik entgegen; er liebt eine reiche Kadenz mit Verwendung herber Septakkorde; er vermeidet Wolfs Quartsextakkord-Schlußapotheosen; er strebt nach vermehrter Selbständigkeit der Melodie und Überwindung des Rezitativs.

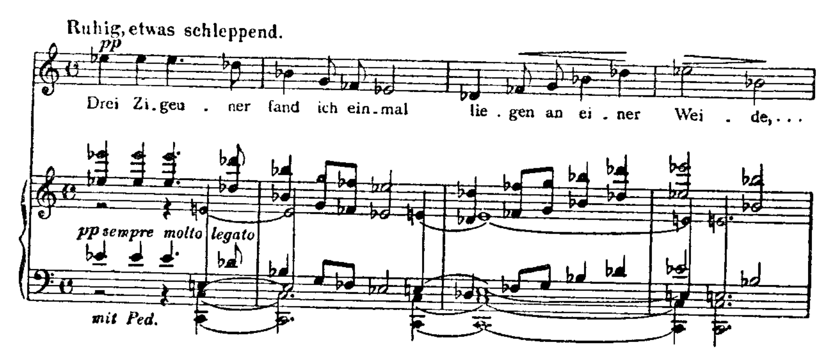
Nach seinem Studienjahr bei Max Reger in Leipzig (1907/08) drängte Schoeck offensichtlich nach erhöhter Schlichtheit, vielleicht gerade in Reaktion auf Regers harmonisch überlastetes, polyphon verschnörkeltes Lied: wieder siegt die primäre Melodie, wieder kommt Schoeck, nicht als Nachempfinder, sondern von schöpferischer Inspiration erfüllt, in die Nähe Schuberts. Vom strömenden Melos seines Linienzuges mag die Singstimme des Eichendorff-Liedes „In der Fremde" (op. 17, Nr. 7) zeugen; lehrreich ist daneben ein Blick auf Schumanns herrlich stimmungsvolle, in der melodischen Führung aber kurzatmige, in der Diktion zerrissene Komposition des gleichen Gedichtes.



Das halbe Hundert dieser Jugendlieder (op. 2—17) ist ein Dokument für das unbekümmert frohgemute Glück einer Jugend, wie es damals in der Vorkriegszeit möglich, wenn auch nicht allgemein war, das Glück eines harmonischen, von reichen Zukunftshoffnungen getragenen Schaffens. Männlicher, gefestigter, leidenschaftlicher und tiefer ist der Grundton der zweiten Ernte, wieder eines halben Hunderts, das 1916 bei Breitkopf & Härtel erschien (op. 19, 20 und 24). Zu Schoecks Lieblingsdichtern: Uhland, Eichendorff, Mörike, Lenau und Hesse gesellt sich vor allen andern Goethe: ein Ton

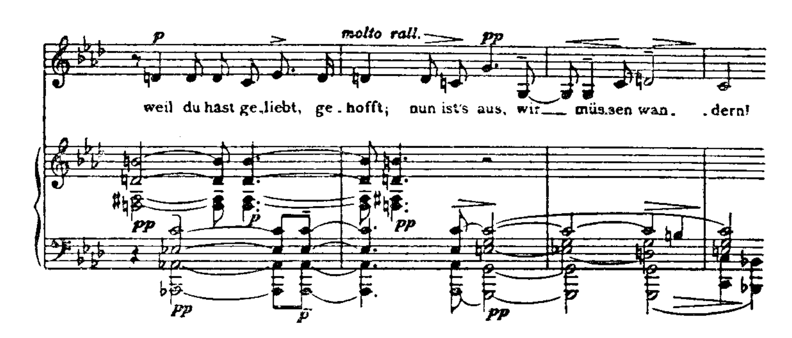


prachtvoller Weltbejahung, stolzer Kraft, großartiger Fülle und Klarheit durchklingt diese Goethe-Lieder. Das Gleichgewicht zwischen Melos und Harmonie ist nun zur Regel geworden, wenn sich das Schwergewicht auch in gewissen geistvollen satirischen oder ironischen Goethe-Gesängen mehr nach der Seite prägnanter Deklamation, bei den Eichendorff- und Uhland-Liedern mehr nach der beseelter Melodie verlagert (in „Nachruf", „Nachtlied" u. a. gelingen Schoeck Lieder von sublimer melodischer Vollendung). Bei den subjektiveren und schwermutsvollen Lenau- und Hesse-Liedern ist wieder die Klangatmosphäre von entscheidender Bedeutung: mit einem Minimum an Mitteln erreicht Schoeck sein Ziel: die zum „es" der Singstimme querständige C-dur-Harmonie malt die Hitze der sonnglühenden Heide, der vom Klavier in Oktaven mitgesungene Linienzug die schleppende Fahrt des Karrens (aus „Die drei Zigeuner" von Lenau).



Zur Zeit des Weltkrieges trübt sich die Klangatmosphäre dieser Lyrik. Der Ton frohgemuter Unbeschwertheit verklingt, die tieferen Gründe öffnen sich, bange Ahnungen erschüttern die glückliche Gewißheit, Todesgrauen und Sterbensschauer breiten einen Schleier über den Glanz dieser Musik. Die Horizonte wetterleuchten, Ahnungen einer andern Welt durchzittern besonders die neuen Eichendorff-Lieder (op. 30), in denen Schoeck dem frommen Katholiken der Romantik in die erhabensten Bereiche religiöser Erschütterung folgt. In den zwölf „Hafisliedern" (1919/20) lodert die Lebenslust noch einmal in fast unheimlicher Glut auf — Spiegel eines jähen Liebesglückes —, dann bricht die Nacht unaufhaltsam und furchtbar herein: Schoeck schreibt seine „Elegie", sein lyrisches Hauptwerk, das den Wendepunkt in Leben und Schaffen bedeutet. Die 24 Lenau- und Eichendorff-Lieder dieses für eine (tiefe) Singstimme und Kammerorchester gesetzten Zyklus begleiten als lyrischer Reflex ein Schicksal, das an schauerlichen Abgründen des Schmerzes und der Verzweiflung hinführt und in Weltflucht und Ewigkeitssehnsucht endet. Noch stehen viele Lieder in ihrer kristallenen Schlichtheit und beseelten Melodik dem Volksliede nahe — besonders solche nach Gedichten Eichendorffs —, innerlich sind sie von zartester Differenziertheit, von einer geradezu hellseherischen Erregtheit des Schmerzes. Herbstgluten erfüllen die „Landschaftsgemälde" dieser Tondichtung — nie ist Schoeck mehr Landschafter als in diesem Werke —, aber hinter ihnen lauern mordende Novemberstürme und die Todeskälte der Winternacht.

In diesem Werk faßt Schoeck all sein Können zusammen und vervielfacht es, insbesondere erweitert er seine harmonischen Bereiche. Ein Beispiel möge dafür zeugen (aus „Herbstentschluß"):



„Herz, du hast dir selber oft weh getan, und hast es andern,
daß du hast geliebt, gehofft; nun ist's aus, wir müssen wandern."

Das Aufklaffen der innern Abgründe drückt Schoeck durch eine bitonale Harmonie aus: unter dem h-moll öffnet sich schauervoll ein As-dur. Es handelt sich dabei um eine wechseldominantische Bildung (voran geht die gleiche Kombination auf der Stufe der Dominante von C: e-moll und Des-dur); sie erinnert an den übermäßigen Terzquartakkord as-c-d-fis, der sich regelrecht über die Dominante nach der Tonika C auflöst, bekommt ihren „unerhörten" Charakter aber gerade durch das akkordfremde h. Von der „Elegie" an schreibt Schoeck nur selten noch ein Einzellied; was nun an Lyrik entsteht, wächst zu geschlossenen „Dichtungen", zu Zyklen zusammen, die immer „Bruchstücke einer großen Konfession", Dokumente eines Lebens sind.
Die „Gaselen" (1923) — eine geschlossene Folge von zehn Liedern nach Gottfried Keller — enthalten Schoecks Abrechnung mit der Zeit des aufkommenden Atonalismus. Plötzlich sah er sich zwischen den Richtungen: von den Ewiggestrigen als Neuerer gemieden, von den Atonalen als „Romantiker" beiseitegestellt! So entsteht ein Werk voll grimmigen Sarkasmus und drohenden Galgenhumors. Schoeck hat für dieses Stück satirischer Zeitkritik ein Ensemble von Blasinstrumenten, Klavier und Schlagzeug zusammengestellt, das zur herben Zeichnung der harten und grotesken Konturen einer Karikatur dient; zum Abschluß aber findet er den Weg zu glutvoll aufblühender Liebeslyrik.
Der Sieg des Materialismus, des Ungeistes, der Banalität, der Anarchie in jenen Jahren preßt Schoeck den großen Zyklus (für Bariton mit Orchester) „Lebendig begraben" nach Kellers gleichnamiger Gedichtfolge vom Herzen: es ist der Protest eines Lyrikers, der verdammt ist, einer Welt sein Lied zu singen, der alles Singen vergangen ist, der inmitten von Maschinendonner, Geldhetze und intellektueller Anarchie um die Rechte der vergewaltigten Seele kämpft. Schoeck rafft alle Ausdrucksmittel, die er in Lied und Musikdrama — inzwischen waren seine dramatischen Hauptwerke „Venus" und „Penthesilea" entstanden — entwickelt hatte, zusammen: das Werk schwingt

zwischen den entgegengesetzten, einer geringeren Begabung unvereinbaren Polen einer außerordentlichen Wucht des seelischen Ausdruckes und einer geradezu die Sehnerven beunruhigenden Bildhaftigkeit in der Ausmalung der grausigen Lage des lebendig Begrabenen — die natürlich bei Keller wie bei Schoeck symbolisch zu verstehen ist. — Elemente des dramatischen und des lyrischen Stiles sind zu einer Synthese vereint, die in jedem Takt das Gepräge ihres Schöpfers trägt: die Kombinationsharmonik der „Penthesilea" mit ihrer harmonischen Tiefenperspektive, ihren Akkordtürmen und Massenverschiebungen ganzer Vorhaltsakkorde, aber auch die labil schwingende, weitgespannte, von Ausdrucksenergie erglühende Gesangslinie der „Venus". Da kein kurzes Zitat einen Begriff von der Mannigfaltigkeit und Weiträumigkeit dieses Al-fresco-Stiles zu geben vermöchte, sei darauf verzichtet.

Kleiner an Umfang, intimer in den Mitteln, aber nicht weniger tief an das Geheimnis des Lebens rührend ist der Zyklus „Wandersprüche" (1928). Es sind die gleichen Sprüche Eichendorffs, die Pfitzner in seiner Kantate „Von deutscher Seele" gestaltet hat. Schoeck beschränkt sich auf eine (hohe) Singstimme, Klavier, Klarinette, Horn und Schlagzeug. Es sind Stationen des Lebens, in zarter Zeichnung und lichter Farbigkeit hingezaubert und von neuen verdrängt, von Posthorngetön umschmettert und von Schellengeklingel (als Ritornell) umtönt. Ein kleines Werk, aber ein ganzer Schoeck. Nach einer Aufführung im Rundfunk veröffentlichte die Schweizer Radiozeitung den Brief eines Blinden, der gestand, beim Anhören dieser Musik zum erstenmal geahnt zu haben, was Licht sei.

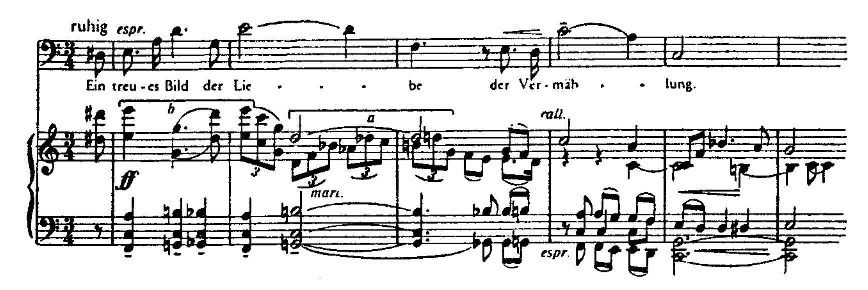
Die nächste Liederreihe „Zehn Lieder nach Hermann Hesse" (1929) bedeutete einen Vorstoß nach der Seite des linearen Stiles: die scharf geschnittene Kontur tritt an die Stelle der malerischen Wirkung flächiger Akkordik. Schoeck begnügt sich mit einem Minimum an Mitteln, oft mit zwei bis drei, ja gelegentlich mit einer einzigen Stimme, aber immer ist die Singstimme primär, bald eine beschwingte Linie, von lyrischem Schmelz überhaucht, bald eine kühne, herb-gebrochene Kontur von ausdrucksvoller deklamatorischer Prägung, wie z. B. in „Nachtgefühl":



Ganz nur Landschafter ist Schoeck in seinem Lenau-Zyklus „Wanderung im Gebirge" (1930), in dem er mit plastischer Bildhaftigkeit die Gemälde des Eichwalds, der Alp, der Felswüste, des Gipfels, des Gewitters zeichnet, wobei die einzelnen Lieder mehrfach durch die rondoartige Wiederkehr des Themas des ersten Liedes, das Menschen-

nähe und -liebe bedeutet, verbunden sind. Von dessen schlichtem, volksliednahem Klang durchmißt Schoeck alle Stufen bis zu impressionistischen Wirkungen einer weitgehend aufgelockerten Tonalität.

Zu den großen Bekenntniswerken wie „Elegie" und „Lebendig begraben" gehört das „Notturno" (1931/33), fünf Sätze für Streichquartett und eine Singstimme, in welche hinein zehn Gedichte von Lenau und Keller verarbeitet sind, eine originelle Synthese von Lied- und sinfonischer Form. Es ist das Abschlußwerk eines Jahrzehnts, in dem über Schoecks Schaffen eine immer dunklere Nacht heraufzog: die Trauer einer entgötterten Welt, die wie nie eine vorangegangene Einsicht in ihren Zustand hat, spricht aus ihm, die tiefe metaphysische Beunruhigung einer Zeit, die ihren Halt im Metaphysischen verloren hat. Neun schwermutstrunkene Lieder Lenaus sind als fünfte Stimme in das Gewebe des Streichquartettes verwoben, zum Schluß der erhabene Sternenhymnus Gottfried Kellers. Eine Klangatmosphäre von Dämmerung und Finsternis erfüllt das Werk, in die hinein im Schlußgesang machtvoll der geheimnisvolle Glanz einer unbekannten Jenseitigkeit bricht. Der akkordische Stil hat einer durchgehenden Linearität das Feld geräumt, einer kunstvoll, aber frei die Motive verwebenden Polyphonie, welche gewisse Wirkungen der atonalen Musik erlauscht hat und in einer kühnen Technik der ausgeweiteten Kadenz, der Stimmführungsdissonanzen, der heterophonen Stimmen und Klangzüge verwendet, ohne doch den tonalen Boden unter den Füßen zu verlieren. Der Schluß des ersten Liedes, mit dem Hauptmotiv des Werkes, das auch im Schlußsatz auftaucht (b), mag, soweit dies durch ein vereinzeltes Beispiel möglich ist, einen Begriff von dem Klangstil dieses Werkes geben.



Schoecks neuestes lyrisches Opus, „Das Wandsbecker Liederbuch", ist ein Werk der Lebenshöhe, der Rückbesinnung und des Ausblicks, der Auseinandersetzung über tiefste Probleme des Lebens. Daß er hierzu bei Matthias Claudius die Worte fand, beweist, wie lebendig der Wandsbecker Poet auch heute noch ist, umgekehrt aber auch, wie tief Schoeck in der Tradition verwurzelt ist und wie er im Wechsel der Erscheinungen das ewig-unveränderliche Gesicht des Lebens erkennt. Es ist ein Werk des Könners, das mit einer Meisterschaft, die man spielend nennen möchte, wenn nicht der von allem Anfang an vorherrschende erhabene Ernst diese Bezeichnung verböte, die in dreißigjährigem Ringen erworbenen Ausdrucksmittel verwendet: von der primären, aber aufs feinste in rhythmischen und harmonischen Wandlungen sich dem Text anschmiegenden Melodie bis hin zu einer die feste Kontur der Gesangslinie umgeisternden Klang-

tupfentechnik und weiter zu einem monumentalen Deklamationsstil. Auf Einzelheiten einzugehen, ist hier nicht der Ort; möge vorerst Kritik und Rezension das Wort überlassen sein.

Wir blicken zurück. Vom Volkslied ist Schoeck ausgegangen. In drei Jahrzehnten hat er in ununterbrochener Entwicklung den ganzen Kreis der Lyrik ausgeschritten, nach allen Seiten ist er zu den äußersten Grenzen vorgedrungen, ohne je sie zu überschreiten und fahnenflüchtig zu werden — auch nicht in jenen Jahren, wo das Beharren auf dem Boden der Tonalität und gar die Bezeichnung „Romantiker" gefährlich wurden, auch nicht, als der Wahn der atonalen Zukunftsmusik in seine nächste Umgebung eindrang und beste Freunde wanken ließ. Er ging unbeirrbar seinen Weg, nie eine Note der Mode willen schreibend, nie aber auch um des bloßen Könnens willen: jedes Lied ist ein Stück seines Lebens, ihre Gesamtheit ein Spiegel und Kommentar eines äußerlich wenig bewegten, innerlich mächtig in Höhen und Tiefen flutenden Lebens[2]).

Schoecks Lieder sind an einem Seitenast der mächtigen Baumkrone der deutschen Musik gewachsen; die Blütenüberfülle dieses Astes allein könnte beweisen, wie gewaltig die Lebenskraft dieses Baumes, allen Untergangsprophezeiungen zum Trotz, auch heute noch ist.

Musik und Rasse

Grundfragen einer musikalischen Rassenforschung

Von Friedrich Blume, Kiel

Mit Recht ist die Frage des Verhältnisses von Musik und Rasse in zunehmendem Maße in den Vordergrund des allgemeinen Interesses getreten. „Die Rasse ist eines der bestimmenden und treibenden Motive der menschlichen Geschichte", sagt Ph. Hiltebrandt („Ideen und Mächte"). Die Frage nach dem rassischen Gehalt oder der rassischen Beziehung ist für alle Gebiete des Musikwesens gleich bedeutungsvoll, sie wird und muß sich in ihren Folgerungen überall ausdrücken. Die Bedeutungshöhe, die ihr zukommt, wird wahrscheinlich heute noch nicht einmal im vollen Umfange übersehen. Für die Wissenschaft ist sie eines der „übergreifenden" Probleme, eines von denen, die nicht nur Ergebnisse in bestimmter Richtung zeitigen können, sondern deren Ergebnisse sich in allen Zweigen der Forschung und Lehre fruchtbar und wegbereitend erweisen werden. Das Problem „Rasse und Musik" ist geeignet, alle Fragen, die man möglicherweise an Musik richten kann, mit einer neuen Bedeutung zu erfüllen und von einer neuen Seite her beantworten zu helfen, weil es eine neue Plattform für Fragestellungen abgibt. Von einem neuen Standpunkt aus ergibt sich ein neuer Blickwinkel für den Gegenstand.

Für die Wissenschaft gilt es, den neuen Standpunkt erst zu erobern. Erst müssen die grundlegendsten Erkenntnisse über das Verhältnis von Musik und Rasse gewonnen sein, dann können sie angewendet werden. Insofern stellt sich das Problem für die Wissenschaft wesentlich anders dar als für die musikalische Praxis oder Erziehung. Diese können sich auf eine intuitive Schau des Rassischen beschränken und werden es müssen. Sie haben sich mit der Musik des täglichen Gebrauches, mit der Klassik, der Romantik, der Gegenwart auseinanderzusetzen. Sie können nicht, wie die Wissenschaft, nach Belieben auf irgend-

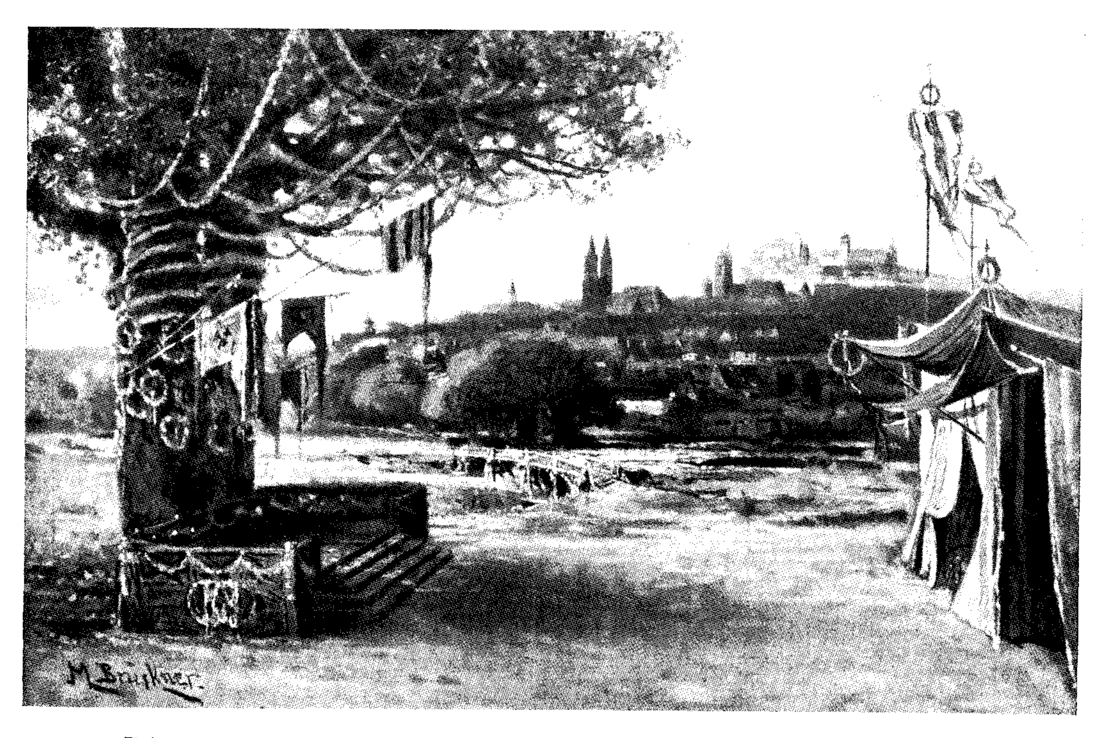
---

[2]) Interessenten seien auf die 1936 in 2. Auflage erschienene, bis zur Gegenwart fortgeführte Monographie Hans Corrodis, Othmar Schoeck, Huber & Co., Leipzig und Frauenfeld, verwiesen.

Historisches Bayreuth



Dekorationsskizze zu „Meistersinger" (Zweiter Aufzug), Bayreuth 1888, von Max Brückner



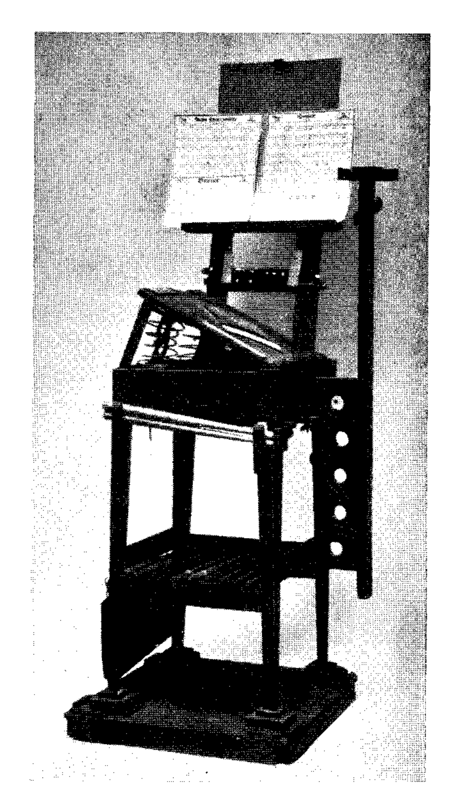
Dekorationsskizze zu „Meistersinger" (Festwiese), Bayreuth 1888, von Max Brückner



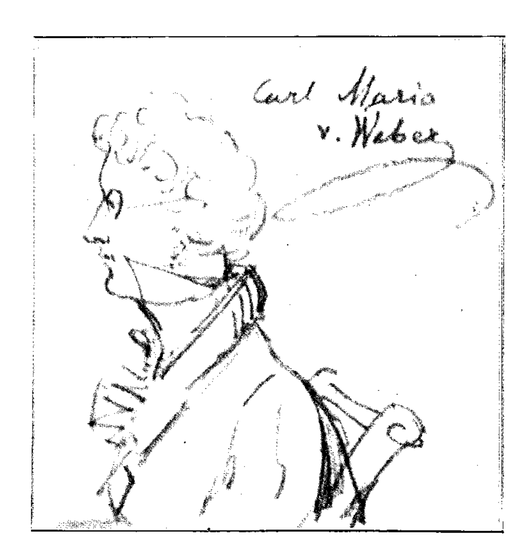
Hermann Abendroth
der in Heidelberg mit dem Orchester der Reichsstudentenführung die Meisterleistung einer eindrucksvollen Aufführung der vierten Bruckner-Sinfonie erzielte



Helmut Bräutigam
der wiederholt erfolgreich als Komponist der jungen Mannschaft in Veranstaltungen des Studentenbundes hervorgetreten ist



Alter Baseler Trommelstuhl mit Notenhalter, Schlegelrechen und Leuchterarm (Zu dem Aufsatz von Carl Clewing)



Carl Maria von Weber
Zeichnung von Eduard Mörike

welche historisch, geographisch oder ethnologisch entfernte Arten von Musik zurückgreifen. So können sie sich nur an dem Rassengefühl ausrichten, das uns aus der Musik entgegenschlägt. In uns lebt eine Empfindungsweise, die uns das Urverwandte und Urartgemäße in den Werken unserer großen Meister unwillkürlich und durch eine Art instinktives Vermögen ahnen läßt. Ohne daß wir uns über das Zustandekommen und die Ursachen im einzelnen Rechenschaft geben könnten, erleben wir in tief innerlicher Schau unsere Art und Rasse im Werke Bachs oder Wagners. Hinter dem engeren und näheren „künstlerischen Erlebnis" leuchtet fern, geheimnisvoll und ahnungsschwer das „rassische Erlebnis" auf. An ihm sich auszurichten, muß als ein hohes Ziel empfunden werden, zu dem hinzuleiten eine musikalische Erziehung wohl fähig sein mag. Jedem deutschen Menschen, der zu hören vermag und der sich zu der Fähigkeit erzogen hat, sein musikalisches Erlebnis in tiefsten Schichten zu klären, wird aus dem „Ring des Nibelungen" oder der „Neunten Sinfonie" über das bloße Hör- und Gefühlserlebnis hinaus etwas entgegentreten, das sich vielleicht am unmittelbarsten als eine Art „Heimatgefühl" bestimmen läßt: das erlebende Ich empfindet sich als „geborgen", als „zu Hause". Es fühlt sich warm umfangen vom Altvertrauten, das eben nicht nur deswegen altvertraut ist, weil diese „Art Musik" uns gewohnt ist, sondern weil in ihr etwas von Blut und Rasse unseres eigenen Wesens lebt. Das Musikwerk in einer solchen Tiefe zu erleben, ist ein hohes Ziel. Es erfüllen heißt wohl: bis auf den Grund des Erlebbaren vorstoßen. Musikerziehung und Musikübung können sich wohl kein höheres setzen.

Erleben und Erkennen

Mit der intuitiven Schau, dem Erlebnis und dem Eindruck kann sich die Wissenschaft nicht begnügen. Eine Wissenschaft von der Kunst bedarf des Erlebnisses: sie gründet auf ihm, wenn sie echt ist. Sie bedarf des hohen und weitgesteckten Zieles, der vorauserahnten Erfüllung, wenn sie ihren Weg nicht verfehlen will. Aber sie will und muß mehr erstreben, wenn sie Wissenschaft sein will. Sie muß erkennen und beweisen. Im Erlebnis ist wie in der Forschung die Rasse in der Musik ein Ziel, die Einheit beider eine Forderung. Im musikalischen Erlebnis stellt sich das Gefühl für diese Einheit unter günstigen Vorbedingungen ein. Der Musikforscher wird notwendig so weit Künstler oder künstlerisch empfänglicher Mensch sein müssen, daß er dieses Erlebnisses teilhaft werden kann. Dann aber beginnt erst seine eigentlich wissenschaftliche Aufgabe: Er fragt: auf welche Weise kann eine sichere Erkenntnis über das Verhältnis von Musik und Rasse gewonnen werden? an welchen Gegenständen läßt es sich gewinnen? welcher Methoden bedarf es? an welche Bestandteile oder Merkmale der Musik kann das Rassische geknüpft sein? gibt es in der Musik Dinge, die überrassisch sind, oder in welcher Schicht der Differenzierung von Urmenschen zu Rassen und Völkern differenziert sich Musik? gibt es somatische, rassenphysiologische Voraussetzungen für die Musik? wie drückt sich die Rassenseele in ihr aus? Unzählig sind die Fragen, die sich dem ersten Umblick eröffnen.

Kein Wunder, daß die Musikforschung da noch in den Anfängen steckt. Auf allen anderen Gebieten menschlicher Tätigkeit sind ja Kulturerzeugnisse leichter zu fassen und festzuhalten als auf dem Gebiete der Musik. Wo Geräte und Baugründe uns noch mit großer Sicherheit von der Tätigkeit jahrtausendealter Menschengruppen künden, sind die Spuren der Musik längst verweht. Und selbst da, wo Instrumente sich über Äonen hinweg erhalten haben, fehlt der lebendige Atem und der Rhythmus, der sie erklingen ließ. Wer weiß, ob nicht gerade im Klangideal, das zu seiner Verwirklichung des lebenden Menschen bedarf, ob nicht in der Art des Singens mehr als in Tonverhältnissen und Melodiebildungen die Rasse sich manifestiert? Mit dem Spaten des Prähistorikers kann die Musikforschung auf keine Weise wetteifern, und nur die musikalische Ethnologie kann versuchen, die Zeugnisse uralter Musikkulturen, die heute im raschen Schwinden begriffen sind, in letzten Lebensaltern noch festzuhalten. Aber wer weiß, ob sie nicht längst vergreist sind?

Die Schwierigkeiten, den Ansatz für das Problem „Musik und Rasse" zu finden, liegen einesteils im Wesen der Musik, andernteils in den Fragen der Rasse begründet.

Zugangswege

Das musikalische Kunstwerk ist vieldeutig. Es bedarf der Deutung mehr als ein Werk der Dichtung oder der bildenden Kunst. Dichtung drückt doch durch Wort, Begriff und Stoff, selbst wenn man von ihrem Eigensten, der sprachlichen Gestalt, absieht, schon immer etwas aus, das mehr oder weniger eindeutig ist. Malerei und Plastik sind schon eher mehrdeutig als Dichtung. Musik aber trägt die Vieldeutigkeit geradezu als eines ihrer wesentlichsten Merkmale in sich. Die Gefahr der Mißdeutung ist damit gegeben. Für die Ästhetiker der Romantik hat die Fähigkeit der Musik, ein Gehäuse für die verschiedensten Inhaltsvorstellungen zu sein, ihre Ausnahmestellung über allen anderen Künsten begründet. Die Subtilität und

Flüchtigkeit des Tonstoffes bringen es mit sich, daß das Verhältnis des komponierten Gedankens zu seinem Notenbilde sehr viel labiler ist als das des gedichteten zu seiner Niederschrift. So ergibt sich die Möglichkeit, das Notenbild in der verschiedenartigsten Weise in Klang umzusetzen, das Erklingende in der verschiedenartigsten Weise zu deuten. Man erinnere sich nur der Geschichte Bachs im 19. Jahrhundert. Es ist aber kaum zu leugnen, daß auch für uns heute in der Vieldeutigkeit, im Reichtum des Erlebbaren eine der unabdingbaren Eigentümlichkeiten der Musik gründet. Uns kann keineswegs daran gelegen sein, diese Vieldeutigkeit einzuschränken. Das echte künstlerische Erlebnis wird, mindestens gegenüber Werken der Klassik und Romantik, immer erst in der unausschöpfbaren Fülle und Weite sein Genügen finden. In dieser Fülle und Weite ist das Rassegefühl mitbestimmend, vielleicht grundlegend. Aber wie soll die Forschung es unternehmen, dieses Gefühl in Erkenntnis zu wandeln? Wie kann das geschehen angesichts der Vieldeutigkeit und Mißdeutbarkeit des großen, komplexen Kunstwerkes?

Soll Musik auf ihren rassischen Gehalt untersucht werden, so leuchtet ein, daß es hierzu eines möglichst charakteristischen Gegenstandes bedarf. In der Vieldeutigkeit liegt ein Gefahrenmoment für die Forschung: leicht kann Bezeichnendes für minder wichtig, Nebensächliches und Gemeingültiges für bezeichnend gehalten werden. Um den geeigneten Gegenstand, das Schulbeispiel für die Untersuchung zu finden, ist eine Wertung im voraus erforderlich. Der zu untersuchende musikalische Körper muß so beschaffen sein, daß er verspricht, eindeutige Aussagen über seinen rassischen Gehalt zu machen. Ist aber das rassische Moment stärker ausgeprägt in Bachs „Kunst der Fuge" oder in Beethovens „Neunter", in einem Streichquartett von Haydn oder einer Motette von Schütz? Woher im Einzelfalle — und in praxi steht der Forscher ja immer zuerst dem Einzelfalle gegenüber — den Maßstab zur Bewertung des rassischen Gehaltes und somit zur Eignungsprüfung des Gegenstandes nehmen? D a ß wir unsere Artverwandtschaft mit dem Kunstwerk ebensogut an Bachs „Kunst der Fuge" wie an dem Haydnschen Streichquartett erleben können, dürfte außer Zweifel stehen. Es ist schließlich Sache der persönlichen Erlebnisfähigkeit und der musikalischen Bildung, wie weit bei dem einzelnen Hörer das Vermögen dazu reicht, das heißt also nicht eine wissenschaftliche, sondern eine praktische oder erzieherische Frage. Wem jemals die „Kunst der Fuge" wirklich zum Erlebnis geworden ist, der wird die unheimliche Gewalt und die heroische Größe nordischen Menschentums in der selbstgewählten Beschränkung auf die härteste Ausprägung der Form empfunden haben. Aber wo findet die Wissenschaft den Ansatzpunkt für die Herstellung der Beziehungen? Das Erlebnis macht noch keine Wissenschaft, es ist ihre Voraussetzung, aber nicht ihre Erfüllung. Was ist eigentlich das „Nordische" an der „Kunst der Fuge"? worin äußert es sich? an welche Faktoren ist es geknüpft? und: i s t es wirklich nordisch, oder e m p f i n d e ich, Mensch des 20. Jahrhunderts, es nur so? Wer möchte von sich aussagen, der ganzen Weite und Tiefe des Erlebnisses teilhaft geworden zu sein? Nur ein solcher aber vermöchte doch wohl, den Bewertungsmaßstab für den rassischen Gehalt in sich selbst zu finden.

Die „Übertragbarkeit" der Musik

In der Natur der Musik liegt die Vieldeutigkeit ebenso begründet wie die Unsicherheit der Bewertung auf Gehalte. Überdies aber erhebt sich für die wissenschaftliche Fragestellung eines der größten Hindernisse in der Erfahrung der außergewöhnlich starken Übertragbarkeit der Musik. Von Person zu Person, von Stamm zu Stamm, von Volk zu Volk und von Rasse zu Rasse ist Musik durch die ganze Geschichte hindurch übertragen worden. Die Flüchtigkeit und Leichtbeweglichkeit des Tonstoffs in Verbindung mit der ihm eigenen starken Einprägsamkeit und mit der leichten Nachahmbarkeit scheinen es mit sich zu bringen, daß Wanderungen musikalischer Elemente und musikalischer Kulturen leicht vor sich gehen, leichter als Wanderungen anderer Geistesäußerungen. Dichtung z. B. ist an die art- oder volksgemäße Sprache, an heimische Stoffe usw. geknüpft. Wird sie übertragen (etwa in der Form der Übersetzung), so verliert sie ihre Bindungen, wird zum isolierten und blutlosen Bildungsgut. Eine gotische Kathedrale, in Yokohama erbaut, bliebe ein Gegenstand der Heiterkeit. Und doch hört und übt der heutige Japaner deutsche Musik. Irgendwie vermag er sich mit ihr zu identifizieren, wenn es uns auch ein Rätsel bleibt, w i e das eigentlich geschieht. Für eine solche Übertragbarkeit aber ist die Geschichte voll von Beispielen. Angefangen von dem großen syrischen Einbruch in die Musik des alten Ägypten bis hin zu dem Siegeszug der deutschen Klassik und Romantik über die ganze Welt erstreckt sich eine unübersehbare Kette von Wanderzügen. Aber ihre Glieder sind verschieden geartet. Die Wirkung, die jeweils von dem Übertragungsvorgang ausgestrahlt worden ist, scheint äußerst verschiedenartig zu sein. Die Möglichkeiten der Abstufung überblicken zu wollen, wäre heute vermessen. So viel läßt sich bisher sagen:

von der vollständigen Verdrängung artgemäßer Musik, wie sie in den jüngsten Jahrzehnten die westeuropäische Zivilisation bei den meisten primitiven Völkern und Rassen verursacht hat, bis zu der vollständigen Aufsaugung und Aneignung fremden Musikgutes durch den Empfänger scheint es alle Grade und Schattierungen des Einflusses zu geben. Eine grundsätzlich ordnende Bewertung dieser Übertragungsvorgänge und der von ihnen ausgeübten Wirkungen dürfte zu den Grunderfordernissen einer Forschung über das Verhältnis von Rasse und Musik gehören. Es scheint nämlich, daß es bei diesen Vorgängen weit weniger auf das Was und Wie des Übertragenen als auf das Endergebnis des Vorganges als eines organischen Verlaufes ankommt. Mit anderen Worten: entscheidend ist wohl weniger die Frage, was einem Volke oder einer Rasse von anderen zufließt, sondern die Frage, was der empfangende Teil vermöge eigener Kraft aus dem ihm zuströmenden Gute macht, ob er es abwehrt oder sich ihm unterwirft, ob er es aneignet, einschmilzt, verwandelt, zu Eigenem umgestaltet oder sich selbst an das Fremde verliert.

Tonalität und Rasse

Es leuchtet ein, daß die mit der Übertragbarkeit zusammenhängenden Fragen in besonderem Maße Schwierigkeiten auf der musikalischen Seite des Problems verursachen. Andere entstehen von der rassischen Seite her. Sie können hier nur gestreift werden. Dahin gehört z. B. die Frage, ob die einzelnen Menschenrassen unter sich verschiedene oder gleichartige psychophysische Hörgrundlagen mitbringen, ob z. B. Tonverhältnisse von allen Menschen gleichsinnig konkordant bzw. diskordant gehört werden, und ob somit einheitliche Tonbeziehungen möglich sind oder nicht. Dahin gehört weiter die allgemeine und grundlegende Frage, ob Tonsysteme, Leiterbildungen und Klangformen an Rassen gebunden sind oder an Völker, oder ob sie etwa unter gleichartigen Kulturbedingungen bei den verschiedenen Völkern und Rassen unabhängig voneinander auftreten können.

Die „Vergleichbarkeit" musikalischer Erscheinungen

Weiterhin taucht die Bedeutungsfrage auf: Sind äußerlich ähnlich geartete musikalische Erscheinungen bei verschiedenen Rassen ohne weiteres vergleichbar, oder ist nicht etwa die gesellschaftliche und kulturelle Stufe, der sie angehören, mit anderen Worten die Bedeutung, die die einzelne musikalische Äußerung für das betreffende Volk bzw. die betreffende Rasse besitzt, zu berücksichtigen? Vergleichbar kann nur Gleichgeordnetes, Ranggleiches, Bedeutungsgleiches sein — Untersuchungen über Musik und Rasse aber müssen notwendig vergleichende Verfahren sein. Daß man Bruckners „Achte" so wenig mit einem indianischen Arbeitslied wie mit einem javanischen Orchesterstück vergleichen kann, leuchtet ein. Aber es ist auch fraglich, ob man ein deutsches Volkstanzlied mit dem eines Ayapi-Indianers in direkten Vergleich setzen darf, da u. U. die Bedeutung des Liedes für den Sänger und seine völkische, rassische oder kulturelle Gemeinschaft eine ganz verschiedene sein und ganz verschiedene Seelenbereiche dabei angesprochen werden könnten.

Wenn nun schon unter relativ urtümlichen Rasseverhältnissen und bei einfachen Musikgattungen die Voraussetzungen für eine sinnvolle Zugangsweise zu dem Problem „Musik und Rasse" derart verwickelt liegen, um wieviel mehr muß dies der Fall bei dem „großen Kunstwerk" sein, dem Erzeugnis höchster Kulturstufen und später geschichtlicher Epochen! Die Eigenschaften der Rasse müssen in ihm ebenso wirksam sein wie im einfachsten Volkstanzlied. Das Rassegefühl kann unter günstigen Umständen den Hörer aus jenem so unmittelbar ansprechen wie aus diesem. Aber w a s ist es in der „hohen Kunst", worin die Rasse sich ausdrückt?

Das „große Kunstwerk" entsteht wie jede Musik aus einem Volk. Ein Volkstum prägt sich in ihm eine seiner höchsten und umfassendsten Ausdrucksformen. Dinge enthält es, die sich als bewußt geformte Symbole oder vielleicht als unbewußte Niederschläge einer Gesellschafts- und Staatsordnung erweisen. Ein bestimmtes Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft liegt ihm zugrunde. Zwecke und Gebrauchsansprüche haben ihm ihren Stempel aufgeprägt. Das Gesicht der Persönlichkeit leuchtet aus ihm hervor. Die Denkweise und die Anschauungsform eines Zeitalters reden vernehmlich aus ihm. Völkerverbindende Stilformen haften ihm an. Zeitgebundene Tonsprache und Ausdrucksmittel haben seinen Klangleib gebildet. Die ganze seelische Tiefe, deren ein Volk fähig ist, findet sich im höchsten Kunstwerk aufgefangen und verewigt. Wie da den Ansatz zu einer Fragestellung finden, die Antwort über die Rassenseele dieser Musik mit dem Anspruch auf wissenschaftliche Gültigkeit verspricht? Muß die Forschung nicht verzweifeln angesichts eines so vielschichtigen und komplexen Gebildes, wie es eine Motette von Lasso oder ein Streichquartettsatz von Mozart, eine einzige Bühnenszene von Wagner oder eines von Schuberts Goethe-Liedern darstellt? Muß nicht gerade derjenige Forscher, in dem ein echtes und tiefes Gefühl für die lebendige Fülle und

Vielgestaltigkeit des künstlerischen Organismus lebt, vor der Frage kapitulieren, wie er den rassischen Mutterboden erkennen soll, auf dem das alles gewachsen ist? Wird nicht vollends das Problem für ihn unlösbar, wenn er sich dabei der Vieldeutigkeit und der Bewertungsschwankungen bewußt bleibt, denen Musik um so mehr unterworfen ist, je höhere Organisationsstufen sie einnimmt?

Mag das „große Kunstwerk" unserem nacherlebenden Gefühl auch noch so viel über seinen rassischen Gehalt aussagen: einer wissenschaftlichen Fragestellung bietet es schwerlich den gesuchten ersten Angriffspunkt für das Problem „Musik und Rasse". Sein Wesen schießt aus Kräften rassischer, völkischer, nationaler, gesellschaftlicher, religiöser, persönlicher, stofflicher Natur und aus den immanenten Kräften der Musik zusammen. Seine Schichten bis auf den Mutterboden abtragen zu wollen, hieße den Dom abreißen, um sich von der geologischen Struktur des Baugrundes zu überzeugen. Mit Recht bezieht sich Eichenauer auf Schemanns Ablehnung einer rassischen Analyse der Individualität des Künstlers (oder des Kunstwerkes, was auf das gleiche hinausläuft): „Das Bedenken steigert sich zur Ablehnung, wenn die Diagnose auf das Psychische erweitert und daraufhin gar das Genie — der Künstler, der Denker — einer rassischen Analyse unterzogen wird ... Eine Zergliederung geistiger Schöpfungen nach rassischen Bestandteilen bedeutet nichts anderes als die Zerstörung ihrer ganzen ideellen und ästhetischen Einheit, da doch gerade das In-eins-Fließen, das Verschmelzen das Letztcharakteristische aller höheren Geisteswerke ist." Aussichtsreicher erscheint es, den Angriff da anzusetzen, wo Musik in verhältnismäßig urtümlichen und — voraussichtlich — wenig zusammengesetzten Formen vorliegt, also bei der einstimmigen Gesangs- und Instrumentalmusik rassisch möglichst einheitlicher Völker.

Volk und Rasse

Denn immer stößt der Musikforscher zuerst auf das Volk und erst dann auf die Rasse. Deren musikalisches Erbteil ist immer erst aus der Musik eines Volkes zu ermitteln. Die artgemäße, blut- und bodengebundene, durch Staatsbildung und Erziehung, durch Kultur, Geschichte und Überlieferung bestimmte Gemeinschaft, die wir „Volk" nennen, scheint immer der Quellgrund zu sein, aus dem Musik an den Tag tritt. Die musikalisch-rassischen Grundlagen dieses Volkstums sind die unterirdischen Wasseradern, aus denen die Quelle gespeist wird. Ihnen nachzuspüren erscheint als die gegebene primäre Aufgabe. Durch die Musik von Völkern hindurch führt der Weg zur Erkenntnis der musikalischen Dispositionen und Ausprägungen der Rasse. „Völker sind immer Rassengemische", sagt H. F. K. Günther. Und der Musikforscher wird fortfahren müssen: „Alle uns bekannte und faßbare Musik ist auf dem Boden von Volkstümern erwachsen und somit rassisch gemischt." Es wird darauf ankommen, Musik da zu untersuchen, wo ein möglichst urtümliches und wenig zusammengesetztes Volksgepräge vorliegt. Die Forschung darf sich nicht scheuen, von da aus den langen und mühseligen Weg zur Aufdeckung der rassischen Grundlagen zu verfolgen. Zweck der Untersuchung wird neben der Fixierung von Merkmalen einer einzelnen Rasse die Scheidung zwischen solchen Elementen und Erscheinungsformen der Musik, die der Rasse schlechthin verhaftet sind, und solchen, die an Kulturstufen oder an Völker gebunden sind, sein müssen. Ob Hörqualitäten, Tonbeziehungen, Tonalitäten, Leitern, Klänge, Melodiebildungen, Formen — um von der Mehrstimmigkeit zu schweigen — rassegebunden sind oder ob sie von anderen Faktoren abhängen, das sind Fragen, die erforschbar sein dürften, deren Beantwortung aber heute noch sehr schwankend ist. Von ihnen aus kann der Weg zu den zusammengesetzten Bildungen führen. Man darf nicht die Langwierigkeit eines solchen Verfahrens zum Einwand erheben: für die allgemeine Grundlegung des Verhältnisses zwischen Musik und Rasse und für die Beurteilung dessen, was die Musikforschung für die Rassenkunde leisten kann und umgekehrt, dürfte es dasjenige sein, das am meisten Erfolgsaussichten verspricht. Die Forschung wird gegenüber dem „großen Kunstwerk" dann nicht zu verzweifeln brauchen, wenn sie sich in die Lage setzt, seine rassischen Komponenten als solche kennenzulernen und es aus ihnen gewissermaßen neu zu erbauen.

Die fremden Einflüsse

Hierbei nun gewinnt offensichtlich die oben berührte Tatsache der Übertragbarkeit der Musik erhöhte Bedeutung. Wenn es richtig ist, daß es bei der Übertragung weniger auf das Was und Wie des Wandergutes als auf den Vorgang selbst und seine Ergebnisse ankommt, wenn es richtig ist, daß die Aktivität des Empfängers und seine Fähigkeit zur Selbstbehauptung (in irgendeiner Form) wichtiger ist als Originalität (wie schon Eichenauer richtig bemerkt hat), so folgt, daß bei den langen Wanderungen, die die Musik in vorgeschichtlicher Zeit vermutlich durchgemacht hat, sich in der Völkerbildung zwar jeweils die musikalischen Rassenanteile gemischt haben, daß jedoch

die stärksten Rassen sich durchgesetzt haben und daß folglich an der Grenze der geschichtlichen Zeit uns in dem betreffenden Volke eine vorwiegend dieser Rasse entsprechende Musik entgegentreten wird. „Da keine der uns bekannten Kulturen im vollen Sinne original ist, sondern auf prähistorische zurückgeht, so kommt es in allererster Linie auf die Frage an, ob ein Volk nach seinen psychischen Anlagen kulturempfänglich und befähigt war, die übernommenen kulturellen Elemente nach seinem eigenen Geiste um- und fortzubilden und auf diesem Wege eine eigene Kultur zu schaffen." (Ph. Hiltebrandt.) Zwar können wir uns von den hypothetischen vorgeschichtlichen Wanderungen der Musik vorerst nur undeutliche Vorstellungen machen. Wohl aber können wir an Vorgängen aus geschichtlicher Zeit die Vorgänge und Ergebnisse bei solchen Übertragungen studieren.

Die Geschichte der deutschen Musik bildet dafür das Schulbeispiel. Ihr gesamter Verlauf ist ausgefüllt von einer fortdauernden Folge fremder Einwirkungen, die bald stärker, bald schwächer, bald von dieser, bald von jener Seite her erfolgten. Die zentrale Lage Deutschlands und die ständigen, bald kriegerischen, bald friedlichen Auseinandersetzungen des Germanentums mit seiner Umwelt haben eine fortdauernde Aufnahme fremder musikalischer Werte nach sich gezogen. Andererseits aber ist die deutsche Musik in ihren großen Leistungen zu allen Zeiten im höchsten Sinne „original": in ihrer geschichtlichen Beschaffenheit erweist sie sich als deutsch und nur deutsch. Dieser scheinbare Widerspruch löst sich in der Einsicht, daß ein Volk wie das deutsche stark genug und fähig gewesen ist, sich fremde Elemente so restlos einzuschmelzen, daß sie im Endergebnis vollkommen eingedeutscht sind. So steht in völlig anders gearteter Umgebung der deutsche Liedsatz vom Lochamer-Liederbuch bis zu Forsters Zeiten hin ganz selbständig da, Ausdruck deutschen Geistes, obwohl so viele fremde Elemente in ihn eingeschmolzen sind. So erbaut über der großen italienischen Invasion des Barock Schütz sein Lebenswerk, dessen Gesamthaltung bei allem offensichtlichen Einfluß fremden Gutes so einzigartig deutsch ist, daß es, mindestens in seinen stärksten Prägungen, von den formal ähnlichsten Kompositionen Monteverdis weltenweit, d. h. volkstumsweit getrennt ist. So ändert alle französische Schule nichts daran, daß Bachs „Partiten" Zeugnisse eines rein deutschen Kunstsinnes sind. Und so geht es fort durch die ganze Geschichte. Der Vorgang ist typisch und läßt sich für die bekannten Vorgangsreihen etwa auf die Formel zusammenziehen: Dem fremden Wesen in der Musik begegnet der Deutsche in der Regel zunächst mit Ablehnung; beginnt jedoch dann eine Periode der Nachahmung und Aneignung, so führt diese zu einer allmählichen Einschmelzung und Eindeutschung der neuen Werte und steht an ihrem Ende eine neue Schöpfung aus durchaus deutschem Geiste da, in der die fremden Anteile restlos resorbiert und umgedeutet sein können. „Rezeption" nannte schon Dehio diesen Vorgang. Die Musikgeschichtsschreibung hat in dieser Beziehung viel Schuld auf sich geladen, indem sie gedankenlos die „Einflußhypothese" in einem sehr äußerlichen Sinne gefaßt und bis zum Exzeß breitgetreten hat, ohne die einzig entscheidende Frage zu stellen, was der deutsche Geist aus dem Importgut gemacht hat. Allzu häufig hat sie übersehen, daß geistige Leistungen sich nicht aus ihren Elementen addieren lassen.

Hier liegt offen zutage, was es heißt, wenn ein Volk „kulturempfänglich und befähigt ist, die übernommenen kulturellen Elemente nach seinem eigenen Geiste um- und fortzubilden und auf diesem Wege eine eigene Kultur zu schaffen" (s. o). Bei dem gewählten Beispiel handelt es sich um ein Volk, nicht um eine Rasse. Aber sollte, was für das Verhalten von Völkern gegenüber der Übertragbarkeit von Musik — und mutatis mutandis für das Verhalten von Stämmen, Gruppen und Individuen — gilt, nicht auch auf die Rassen anwendbar sein? Das Wort des Anthropologen E. Fischer: „Die Umwelt kann die Erscheinungsform, nie aber die Rasse verändern", kann auch auf die musikalische „Umwelt" Anwendung finden: bei allen Übertragungen wird und muß sich der vorwiegende Rassentypus durchsetzen. Da nun das Germanentum (nach Günther) vorwiegend Ausdruck der nordischen Rasse ist, so dürfte dasjenige, was uns an der Grenze der geschichtlichen Zeit innerhalb des Germanentums an Musik entgegentritt, vorwiegend als Ausdruck der nordischen Rasse zu verstehen sein.

Der nordische Anteil und seine Bestimmung

Aus der Fülle der möglichen Untersuchungen zu dem allgemeinen Verhältnis von Musik und Rasse heben sich die das Germanentum und die nordische Rasse betreffenden als die für die deutsche Musik grundlegenden heraus. Einige Wege, auf denen man der Frage des nordischen Rassegehaltes in der Musik mit der von der Wissenschaft zu fordernden Sorgfalt in Aufgabenstellung und Methodik beikommen kann, lassen sich versuchsweise andeuten. Daß die großen Kunstwerke des 18. und 19. Jahrhunderts wohl das intuitive Erlebnis auslösen, nicht aber der Forschung die primären Ansatzpunkte bieten können, wurde oben ausgeführt.

Doch braucht man die „hohe Kunstmusik" keineswegs völlig aus dem Untersuchungskreis zu streichen. Nur muß sie an solchen Punkten in Angriff genommen werden, die nach der geschichtlichen Lage ohne weiteres vermuten lassen, daß an ihnen die spezifisch nordische Seite des gesamtdeutschen Musikgeistes besonders deutlich zutage tritt. In vorderster Linie aber wird die Arbeit bei denjenigen Stoffen anzusetzen haben, die als volkhaftes germanisches Frühgut und als Ausdruck einer vorwiegend nordischen Haltung anzusprechen sind, also bei den Resten alter Volksmusik des Nordens.

Der Zeugniswert der Liedsammlungen

Was diese Reste angeht, so steht die Musikforschung heute erneut am Anfang. Zwar gibt es Sammlungen von Volksmusik der skandinavischen Völker in nicht geringer Zahl. Aber sie entstammen vorwiegend einem Zeitalter, das weniger aus volkskundlichem und musikwissenschaftlichem als aus ästhetischem Interesse sammelte. Heute scheint es in zunehmendem Maße zweifelhaft, inwieweit der Inhalt älterer nordischer Volksliedsammlungen wirklich stichhaltig ist. Die Schreiber waren geneigt, das, was sie hörten, ihren eigenen klassisch-romantisch geschulten Hörgewohnheiten anzupassen, und es steht zu vermuten, daß dabei viel altes Melodiengut modernisiert und zurechtgeschliffen, diatonisiert und geglättet worden ist. Im Hintergrunde taucht die Frage auf, ob denn in der Tat eine diatonische Leiterstruktur für den Urbestand der nordischen Weisen anzunehmen ist. Die „Skalastudier" des Norwegers Eggen, die leider m. W. bisher keine Fortsetzung gefunden haben, sowie die Beobachtungen des Isländers Leifs dürften jedenfalls, mögen ihre Ergebnisse zutreffend sein oder nicht, der Forschung allen Anlaß geben, dieses Problem erneut aufzurollen. Abgesehen von der melodisch-tonalen Struktur ist es die rhythmische Fassung der Weisen in den Volksliedsammlungen, die erneut zur Erörterung zu stellen ist. Der musikalischen Volkskunde und Völkerkunde erwächst die Aufgabe, so rasch wie möglich in den Randgebieten des altgermanischen Kulturkreises, in Nordskandinavien, auf Island, den Färöern und den übrigen nordatlantischen Inselgruppen, in Irland, Wales, Schottland usw., planmäßige Phonogrammaufnahmen von allem zu machen, was heute noch an vermutlich alter Volksmusik lebt. Freilich drängt sich hierbei eine weitere, in Zukunft zu erörternde Frage auf, nämlich, inwieweit die heute noch lebenden bzw. die im 19. Jahrhundert gesammelten Weisen auf Ursprünglichkeit und hohes Alter Anspruch erheben dürfen. Es ist bekannt, daß innerhalb Deutschlands z. B. die ursprünglich doch wohl nach Rassegebieten weitgehend getrennten Typen der Volksmelodik einander im Laufe der Zeit zunehmend überlagert haben. Wenn zwar zu erwarten ist, daß in abgelegene Randgebiete derartige Übertragungen in geringerem Maße hineingewirkt haben, so bleibt doch einer zukünftigen Forschung die Frage nach Alter und Vermischungsgrad der Volksweisen zu klären übrig. Auch damit aber sind die Aufgaben nicht erschöpft, die eine Untersuchung über den rassischen Gehalt der nordischen Volksmusik zu beachten haben wird. Es wurde oben schon auf die Möglichkeit aufmerksam gemacht, daß im Klang, in der Art des Vortrags, in Betonung, Dynamik, Agogik, in der Gesangstechnik und Spielweise, in der Verbindung der Musik mit der Körperbewegung, kurz: in den reproduzierenden, verwirklichenden, dem Tonkörper Leben verleihenden Tätigkeiten charakteristische Rassenmerkmale liegen könnten. Dieser Frage aber hat die gesamte ältere Sammelarbeit so gut wie keine Aufmerksamkeit geschenkt. Hier wird die gegenwärtige und zukünftige Forschung mit aller Sorgfalt festzuhalten haben, was noch erfaßbar ist. Denn diese Dinge sind an den lebenden Menschen geknüpft.

Eine so geartete neue Sammeltätigkeit wird sich auf die Ganzheit der musikalischen Erscheinung und nicht nur auf Elemente zu richten haben. Man wird von ihr wesentliche Beiträge zur Feststellung des nordischen Rassegehaltes in der Musik erwarten dürfen. Nach Lage der Dinge ist anzunehmen, daß in den volksmusikalischen Resten der germanischen Randgebiete das älteste noch faßbare musikalische Kulturgut der nordischen Rasse erhalten ist und daß man dort auf die erwähnte „Grenze der geschichtlichen Zeit" stößt.

Geschichtliche Orte des Nordischen

Doch stehen der Wissenschaft weitere methodische Möglichkeiten zur Erforschung des nordischen Rasseanteils in unserer Musik offen. Sie kann versuchen, einen empirischen Weg zu beschreiten, der seinen Ausgang von der Kunstmusik nimmt, wenn sie bei solchen Objekten ansetzt, die sich geschichtlich als „Musik des Nordens" mit Wahrscheinlichkeit zu erkennen geben. Dabei wird man mit äußerster Vorsicht zu Werke gehen müssen, um nicht versehentlich dinarischen, sudetischen, ostischen, westischen oder mittelländischen Import für nordisch zu halten. Der Forscher wird zu bedenken haben, daß, sobald Kunstmusik im Spiele ist, sich gern das Gefühl in das Urteil mischt. Da eindeutige und übergeschichtliche Kriterien für das Nordische bisher nicht gewonnen worden sind, kann für einen methodischen Ansatz bei der Kunst-

musik nur deren Stellung im geschichtlichen Gesamtbilde ausschlaggebend sein. Eine Anzahl solcher Erscheinungen läßt sich als voraussichtlich brauchbar vermuten, so z. B. Ockeghem und seine Gruppe — wenn das gegenwärtig geltende Geschichtsbild sich auf die Dauer halten läßt, nachdem Ockeghems Musik in einem grundlegenden Gegensatze des Nordens und des germanischen Geistes zum Süden und zur romanischen Renaissance steht. Ein anderes Beispiel, vielleicht das einleuchtendste der Geschichte, bietet Buxtehude und seine Gruppe, ein Schulbeispiel für den Fall der restlosen Aneignung und Eindeutschung von ursprünglich fremdvölkischen Voraussetzungen und der Ausprägung eines spezifisch nordischen Musikwillens oberhalb ihrer. Da hier die geschichtliche Gesamtlage gut bekannt ist, wird man späterhin vielleicht Buxtehude und die ihn umgebenden Musiker als Quellen der Erkenntnis nordischen Wesens nutzen können. Die Geschichte zeigt Buxtehude an einem Wendepunkt: Der seit langem andauernde Zustrom südlichen Musikgutes verebbt, und mit der Wirkung des Lübeckers auf den Obersachsen Bach setzt ein erster Zweig jenes Rückstroms ein, der von der Mitte des 18. Jahrhunderts an zur deutschen Vorherrschaft führt. Sogar die verwirklichenden Umstände zu Buxtehudes Musik sind bekannt: in der Schnitger-Orgel liegt der spezifisch nordische Klangkörper seines Zeitalters als ausgeprägte Spitze einer Entwicklung und als extremer Gegensatz zum Klanggefühl des Südens zutage. Mithin kann mit aller gebotenen Zurückhaltung vermutet werden, daß bei Ockeghem und bei Buxtehude kunstmusikalische Ansatzpunkte für das Problem der nordischen Rasse in der Musik zu gewinnen wären. Andere geschichtliche Erscheinungen wie die Gruppe Hartmann — Gade — Grieg oder der Minnesang mögen vielleicht weitere Ansatzmöglichkeiten bergen. Jedoch scheint bei kunstmusikalischen Gegenständen besondere Vorsicht geboten, sobald es sich um Romantik oder Mittelalter handelt. Beide tragen einen so stark völkerumfassenden Charakter, daß sich wohl vorläufig niemand getrauen dürfte, bei ihnen zu scheiden, was artgebunden, was volksmäßig, was rassisch bedingt oder übervölkisch ist. Ist Ockeghems Stellung und ist seine lange Nachwirkung auf Deutschland Ausdruck des Gegensatzes zwischen nordischem und mittelländisch-westisch-dinarischem Rasseansturm, des Gegensatzes zwischen germanischer Scholastik und Mystik zum romanischen aufklärerischen Rationalismus oder des kulturellen Gegensatzes zwischen Mittelalter und Renaissance? Wer wagt das zu entscheiden?

Wo man die Ansätze innerhalb der Kunstmusik suchen will, mag strittig sein. Gewiß scheint, daß von hier aus Wege in das Problem „Musik und Rasse" führen, die Erkenntnisse mit dem Anspruch auf wissenschaftliche Gültigkeit erhoffen lassen, wofern die Gegenstände mit der sorgfältigsten Ausrichtung auf ihre geschichtliche Situation ausgewählt werden. Daß Bach oder Schütz wesentlich „nordisch" mitbestimmt sind, wird niemandem zu bezweifeln einfallen — es genügt, sie im Rahmen ihrer Umwelt anzuschauen, um davon überzeugt zu sein. Aber worin sich das Nordische in ihrer Musik ausprägt, das ist es, was die Forschung definieren soll.

Was ist mit der Gregorianik?

Zu den beiden erörterten methodischen Ansätzen dürfte sich ein dritter gesellen, dessen Stoff der christliche Kirchengesang des Mittelalters im abendländischen Norden bildet. Die reichen geschichtlichen Unterlagen für das Studium dieses Gegenstandes entbehren vorläufig noch einer überzeugenden Klärung. Es fehlt bisher noch völlig an einer Durchforschung des Materials nach musikalisch-volkskundlichen und musikalisch-völkerkundlichen Gesichtspunkten. Diese Behauptung klingt paradox angesichts der Riesenliteratur, die es über die sog. „Gregorianik" gibt. Doch nimmt bei eingehender Betrachtung der Eindruck zu, daß Umfang und Qualität des bisher Geleisteten über das Maß der Ausschöpfung des Gebietes täuschen. Es ist zu bedenken, daß die gesamte „Gregorianik"-Forschung seit den 1880er Jahren so gut wie ausschließlich von der römischen Kirche ausgegangen ist und einen betont zweckgerichteten Charakter trägt: abgesehen von dem — hier nicht interessierenden, rein praktischen — Zweck der „Choralreform" verfolgt sie die ausgesprochene Absicht, die kirchliche Gesangsüberlieferung auf ein möglichst hohes Alter zurückzuführen und sie, wo irgend angängig, unmittelbar an den urchristlichen Kultgesang und dessen Voraussetzungen anzuschließen. Von diesen Gesichtspunkten geleitet, hat die kirchlich ausgerichtete Wissenschaft eine Tätigkeit entfaltet, deren philologisch-quellenkundlicher Gründlichkeit wir es verdanken, wenn wir heute die materiellen Voraussetzungen zu einer erneuten Durchforschung des Fragengebietes besitzen. Diese Durchforschung selbst aber steht, darüber kann kein noch so imponierendes Schrifttum täuschen, auf der ganzen Linie noch aus.

Für die Musikwissenschaft kann auch auf diesem Gebiete die Frage, welchen Eindruck der römische Kirchengesang dem heutigen Hörer vermittelt, nicht die ausschlaggebende sein. Die Eindrücke dürften gerade hierbei in weitestem Umfange von

der musikalischen und historischen Erziehung des Hörers abhängen. Es mag sein, daß der von Eichenauer beschriebene Eindruck vom „schönen Wüstentier" für manchen heutigen Hörer das Richtige trifft. Über die Frage, in welchem Maße ein für uns noch spürbares fremdrassisches Moment aus der „Gregorianik" spricht, wird sich eine Entscheidung schwerlich herbeiführen lassen. Die Musikwissenschaft aber wird zu fragen haben, bis zu welchem Grade dieses Moment in dem Effektivbestand der mittelalterlich-abendländischen Kirchengesänge vorhanden und inwieweit es von Wesenszügen abendländischer Rassen und Völker „rezipiert" worden ist.

Demjenigen, der mit der Problematik dieses umstrittenen Gebietes nur wenig vertraut ist, mag eine solche Frage absurd erscheinen. Mancherlei Vorurteil hat sich, genährt durch die katholische Forschung selbst, eingebürgert und ist, wie stets alteingewurzelte Vorstellungen und Meinungen, schwer wieder auszurotten. Eines liegt schon in dem Namen „Gregorianik", der die Vorstellung heraufbeschwört, als sei durch Gregor ein dickes Buch mit orientalischen Gesangsweisen nach dem Norden transportiert worden, das dort kanonisiert und für unantastbar gehalten worden wäre. Längst weiß die Forschung, daß davon nichts der Wirklichkeit entspricht. Der Name „cantus gregorianus" selbst ist entstanden im fränkischen Reiche, etwa 250 Jahre nach Gregors Tode. Über die Frage nicht nur, welches der Anteil Gregors war, sondern, was wichtiger ist, über die grundlegende Frage, was überhaupt zu Gregors Zeiten schon an Gesangsweisen existiert hat und später als Wandergut nach dem Norden getragen worden ist, besteht noch heute völlige Unsicherheit.

Ein anderes Vorurteil, das von der katholischen Forschung verursacht worden ist und noch heute in vielen Köpfen spukt, besteht darin, daß man die Melodien des mittelalterlichen Kirchengesanges nur im Zusammenhang mit ihren liturgischen Funktionen betrachten könne. Hierbei liegt eine Verwechslung von subjektiver Wirkung und objektiver Untersuchung vor. Die dem künstlerisch begabten Menschen gegebene Empfänglichkeit für Eindrücke muß sich hier von der kritischen Haltung des Historikers scheiden. Eichenauer hat völlig recht, wenn er sagt, daß der „gregorianische Gesang seine ganze künstlerische W i r k u n g nur im gottesdienstlichen Rahmen entfalten kann". Die historische und völkerkundliche bzw. rassenkundliche K r i t i k aber muß von dieser Wirkungsbeziehung zunächst absehen, was ihr um so leichter fallen dürfte, als der Zeitraum eines Jahrtausends oder gar von 1½ Jahrtausenden Entstehung und Wirkung voneinander trennt. Nachdem sich einmal das Vorurteil von der Untrennbarkeit der Musik von ihren liturgischen Funktionen eingebürgert hatte, ist es dahin gekommen, daß rein musikwissenschaftlich gerichtete Forschungen an diesem Material bisher nur in sehr geringem Umfange unternommen worden sind. Auch das mag paradox klingen. Doch bietet sich demjenigen, der die vorhandene Literatur kritisch sichtet, das Bild, daß zwar auf die quellenmäßige Erschließung der Überlieferung und ihrer Varianten, auf Texte, liturgische Formen usw. großer Eifer verwendet worden ist, daß aber die Frage nach der Geschichte der einzelnen Melodie als solcher, die Frage nach ihrer Herkunft, ihrer Entstehung, nach örtlicher und zeitlicher Zuordnung, nach völkischer und rassischer Verknüpfung noch gar nicht gestellt, geschweige denn beantwortet worden ist. Den gelegentlichen und gern immer wieder zitierten Äußerungen der Kirchenväter, die selbst bereits ein Interesse an der Anknüpfung der Gesänge an das Urchristentum hatten, kann doch nicht mehr als legendarischer Wert beigemessen werden, so der bekannten Äußerung des Hilarius von Poitiers über die Alleluja-Jubili: man vergißt leicht, daß es sich um Männer handelt, die schon durch mehrere Jahrhunderte von den Ursprüngen des christlichen Gesanges getrennt waren. Die bisher von der vergleichenden Musikwissenschaft geführten Nachweise über die orientalische Herkunft der Gesänge erstrecken sich doch nur auf einzelne Züge und Gattungen, keineswegs auf die Gesamtheit oder auch nur einen nennenswerten Teil des, wohlgemerkt: mittelalterlichen Bestandes. Es ist aber durchaus nicht einzusehen, warum nicht dieses Melodienmaterial an und für sich, unabhängig von Texten, Zwecken und Funktionen einer vergleichenden und strukturell-analytischen Betrachtung unterzogen werden sollte.

Unter die vielfach verbreiteten Vorurteile wird man auch dasjenige rechnen dürfen, das sich auf eine mutmaßliche Kodifikation des allenthalben wandernden Gesangsgutes bezieht: auf die Versuche, das Gesangsgut zu normalisieren und seinen Gebrauch zu legalisieren, hat die katholische Forschung von ihren Gesichtspunkten aus einen solchen Nachdruck gelegt, daß sich der Eindruck festsetzen konnte, als habe im Mittelalter der Papst bestimmt, was in der ganzen Kirche gesungen werden sollte. Nichts ist, die Forschung weiß es längst, falscher als das. Die Geschichte des Kirchengesangs im Mittelalter zeigt sich dem Historiker als ein unaufhörlicher Kampf zwischen der Menge des neu aufquellenden Melodiengutes und den regimentalen Neigungen der Kirche. Praktisch scheint doch weder die Sammlung Gregors

noch die karolingische Reform noch einer der folgenden Kodifikationsversuche zu einer Bändigung, ja auch nur einer Einengung der fortdauernden Schöpferkraft geführt, ja, auch nur solches beabsichtigt zu haben. „Die liturgische Reform Gregors betraf übrigens nur die römische (d. h. die dem Bischof von Rom unterstehende; Verf.) Kirche; er dachte nicht daran, eine für die ganze Kirche geltende Ordnung zu schaffen. Erst in der Karolingerzeit wurde die Zentralisation der Liturgie und des Kirchengesanges in Angriff genommen, und zwar waren es nicht die Päpste, die darin vorangingen, sondern weltliche Machthaber, Pippin und Karl d. Gr." (P. Wagner.) Auch auf diesem Gebiete sind die liturgischen Fragen von den musikalischen zunächst — heuristisch — zu trennen: Ordnungsversuche an der Liturgie und den Texten scheinen sich, mindestens in gewissen Umkreisen wie den stadtrömischen Kirchen und den monastischen Gruppen, viel früher durchgesetzt zu haben als musikalische Ordnungen. Nach bisheriger Kenntnis kann von irgendwie durchgreifenden, umfassenden oder erfolgreichen Kodifikationen in musikalischer Beziehung das ganze Mittelalter hindurch nicht die Rede sein. Vielmehr scheint es, daß die musikschöpferischen Kräfte bis in das 15. Jahrhundert hinein und teilweise darüber hinaus fortwährend am Werke gewesen sind, den Bestand umzuformen. Erst das Tridentiner Konzil stieß auf einen vernachlässigten und verwahrlosten, abgesunkenen und unschöpferisch gewordenen Gesang, dessen Reformbedürftigkeit schon Luther erkannt hatte. Für die Frage eines möglichen nordischen Anteils ist zu bedenken, daß gerade die Tridentinische Reform den größten Teil der im Norden entstandenen Gesänge definitiv abgestoßen hat.

Die orientalische Invasion

Es wäre an der Zeit, diese und zahlreiche andere Fehlbilder, wie sie sich aus einer allzulange unter einseitigen Gesichtspunkten betriebenen Forschung ergeben und verbreitet haben, auszuräumen und mit nüchterner Kritik der Frage des mittelalterlichen Kirchengesanges im Norden näherzutreten. Ein überreiches Material liegt vor, das nur darauf wartet, auf die dringlichsten volks- und rassekundlichen Fragen Auskunft zu geben. Eine ununterbrochene Überlieferungskette reicht über die Jahrhunderte hin; ihre wichtigsten Belegstücke sind heute jedermann leicht zugänglich. Zeitliche und örtliche Ordnungen zu erschließen, dürfte einer Forschung, die sich von der einseitigen Blickrichtung auf den Orient und das Urchristentum bzw. von P. Wagners längst widerlegter, aber immer noch grassierender Ausrichtung auf die byzantinische Kirchenmusik freimacht, nicht allzu schwer fallen. Die Frage, bei welchem Volke die einzelnen Gesänge entstanden, wann und wo sie verbreitet waren, bedarf dringend der Klärung. Die Frage, was überhaupt orientalischer Import gewesen ist und wie weit er sich in den mittelalterlichen Melodienbestand hinein erstreckt, wird die vergleichende Musikwissenschaft im Laufe der Zeit gewiß beantworten können. Niemand kann daran zweifeln, daß mit der Christianisierung des Nordens auch orientalische Züge in die Musik der nordischen Völker eingedrungen sind, so gut wie griechische und römische. Auf welchen germanisch-romanischen Urbestand sie gestoßen sind, das wissen wir nicht. Aber es widerspricht aller geschichtlichen Einsicht anzunehmen, daß dieser Import vermöge einer kirchlichen Kodifikation dem Norden aufgezwungen worden sei und mehr als ein Jahrtausend auf den germanischen Völkern als nicht resorbierter Fremdkörper gelastet habe. Wenn die oben angedeuteten Beobachtungen über musikgeschichtliche Rezeptionsvorgänge einigen Anspruch auf Richtigkeit erheben können, so ist es undenkbar, daß eine geistig und körperlich so dominierende Rasse wie die nordische, die den vorwiegenden Einschlag im Germanentum bildet, sich von einer orientalischen Invasion ihre Eigenart habe rauben und sich durch Jahrhunderte ihrer größten Kraftentfaltung hindurch dem Joche einer fremden Musikkultur gebeugt habe.

Eine solche Annahme würde nicht nur aller musikgeschichtlichen, sondern auch aller politischen sowie geistes- und volkstumsgeschichtlichen Erfahrung widersprechen. Als die germanischen Völker das Christentum annahmen, da haben sie sich nicht unter den Zwang einer fremden Ideologie und einer ihrem Wesen völlig entgegengesetzten Bußfertigkeit und Asketik gebeugt, sondern es in ihrem Sinne abgewandelt. „Unter den kirchlichen Formen blieben germanischer Geist und germanische Gedanken und Gebräuche weiter bestehen. Wie in den romanischen Gebieten ein Synkretismus zwischen klassischem Heidentum und Christentum, so entwickelte sich in dem germanischen ein Synkretismus zwischen Katholizismus und germanischem Heidentum... Christliche Kulthandlungen nahmen in dem altgermanischen Glauben eine zauberhafte Bedeutung an... Nicht aus Sündenbewußtsein und Hang zum Büßertum bekehrten sich die Germanen zum Christentum, sondern aus Lebensbejahung und irdischer Kampfesfreude. Christus erschien ihnen als der Heerkönig... Der Speer Wotans wurde zur ‚heiligen Lanze'." (Hiltebrandt.)

Wenn die Germanen christianisiert wurden, so

wurde doch das Christentum mindestens in dem gleichen Maße germanisiert. Es unterlag einem Prozeß, der mit dem oben geschilderten Vorgang musikalischer Rezeptionen viel Ähnlichkeit gehabt zu haben scheint. „Die Zentren, an denen die Scholastik ausgebaut wurde, waren, von Rom aus gesehen, die jenseits der Alpen gelegenen Universitäten." (Ders.) Ihre größten Geister, Petrus Lombardus, Albertus Magnus, Duns Scotus waren Germanen wie die Hymnendichter Beda, Paulus Diaconus, Alcuin, Theodulf von Orléans, Walafrid Strabo, Rabanus Maurus. Deutsche Adelsnamen finden sich unter den Schöpfern der Marianischen Antiphonen, der Sequenzen und Tropen: Hermann Graf Vehringen, Ademar von Puy, Notker, Tuotilo, Wipo, Godeschalk, Berno usw. „Aus germanischem Geiste ist auch die Mystik, die für das Mittelalter vor allem charakteristisch ist, hervorgegangen, deren bedeutendste Vertreter die beiden Deutschen, Meister Eckard und Thomas von Kempten, wurden. Der Scholastik und der Mystik entsprachen auf architektonischem Gebiete die beiden neuen Formen des romanischen und des gotischen Stiles, von denen der romanische ebensowenig mit den Romanen zu tun hat wie der gotische mit den Goten. Selbst die Liturgie fand ihre Weiterbildung in der Hauptsache in germanischen und keltischen Ländern." (Hiltebrandt.) Der letzte Satz findet eine Stütze in Peter Wagner, dessen kirchliche Gesinnung ebenso über jeden Zweifel erhaben ist wie seine Forscherqualität: „Die Adoption der römischen Liturgie im Karolingerreiche hat sich nicht in der Weise vollzogen, daß die bis dahin gültigen Riten einfach verschwanden und durch die gregorianischen ersetzt wurden. Es fand vielmehr eine Verschmelzung römischer und fränkischer Elemente statt, deren Resultat die mittelalterliche römisch-fränkische Liturgie ist." (P. Wagner.) Das Buch des frühverstorbenen Robert Stumpfl über die „Kultspiele der Germanen" hat gezeigt, daß die geistlichen Dramen des Mittelalters nicht, wie ein alteingewurzeltes und weitverbreitetes Vorurteil es wollte, aus der christlichen Liturgie, sondern aus germanischen Kultspielen herzuleiten sind und daß der Vorgang sich als eine „Übernahme und Amalgamierung von Kultbräuchen darstellt, dessen Wurzeln in vorchristliche Zeiten zurückreichen". Also ein Rezeptionsprozeß, dessen bemerkenswerteste Züge darin zu liegen scheinen, daß selbst einzelne, scheinbar ausschließlich im Evangelium wurzelnde Motive wie die Gruppe der drei Marien und die Marienklage der geistlichen Spiele auf germanisches Urgut zurückzuführen sind. Beiläufig taucht die Möglichkeit auf, die mittelalterliche weltliche Ballade aus der rituellen Dichtung der Germanen herzuleiten. O. Höflers Arbeit über die „Kultischen Geheimbünde der Germanen" rückt Gegenstände des christlich umgefärbten Brauchtums in ähnliche Zusammenhänge; Untersuchungen von L. Weiser und R. Wolfram gehen in gleiche Richtung. Überall erscheint das Christentum im Lichte der „Rezeption", und mit einer überraschenden Schärfe wird sichtbar, wie dünn die Decke ist, unter der sich alte, artgemäße Überlieferung verbirgt.

Solche Ergebnisse beweisen naturgemäß für die Musik unmittelbar noch nichts. Sie geben aber methodische Hinweise, an denen die musikalische Rasse- und Volkstumsforschung nicht wird vorbeigehen dürfen. Die Frage, ob nicht unter christlichem Firnis sehr viel mehr vorchristlich-germanisches Musikgut verborgen liegt, als irgend jemand heute ahnen kann, dürfte doch wohl der Erörterung wert sein. Es steht dabei hier nicht zur Entscheidung, ob die Resultate der erwähnten Forschungen auf benachbarten Gebieten in allen Einzelheiten haltbar sind, und nichts wäre falscher, als wenn die Musikforschung von dort aus Analogieschlüsse herstellen wollte. Vielmehr wird sie es gar nicht nötig haben, Anleihen zu machen, wenn sie sich, wie es die Geschichtswissenschaft, die Germanistik und die Volkskunde getan haben, einmal entschließen wird, herkömmliche Meinungen und Vorurteile abzustoßen und mit eigener Methode an den Fragenkomplex heranzugehen.

Die Selbständigkeit des Germanentums

Es kann wohl heute niemand mit Bestimmtheit sagen, bis zu welchem Grade ein ehemaliger fremdrassiger Import in dem Korpus des mittelalterlichen Kirchengesanges noch erkennbar und als Fremdkörper isolierbar ist, bzw. in welchem Maße das Wandergut rezipiert und germanisiert worden ist. Voreilige Analogieschlüsse könnten nur dazu verleiten, das eine oder das andere in einem später nicht erweislichen Maße anzunehmen. Gewisse sehr altertümliche Gesangsgattungen wie die Lektionsformeln, die Psalmodie, die Cantica und Tractus und manche andere, für die Verwandlungsstufen wohl auch kaum nachweisbar sind, dürften orientalischen Urbildern noch relativ nahestehen. Doch ist z. B. für die melismatischen Gesänge die Frage der Herkunft keineswegs geklärt, und für die Hymnodik der fränkischen Epoche scheint nach Rabanus Maurus und Amalar englisch-irische, jedenfalls außerrömische Herkunft sehr wahrscheinlich. Viele Indizien stoßen zusammen, die auf eine weitgehende Selbständigkeit des Germanentums für den mittelalterlichen Kirchengesang hindeuten. Die musikalische Über-

lieferung reicht nicht weiter als bis in das karolingische Zeitalter zurück. Die Quellen sind zum überwiegenden Teil germanischen Ursprungs. Ein Zeuge wie Amalar (9. Jh.) betont immer wieder den Gegensatz zwischen nordischem und zentralrömischem Gesang. Die namentlich bekannten Musiktheoretiker, Dichter und Musiker sind vorwiegend Germanen: Franken, Alemannen, Angelsachsen. Die Liturgie ist mindestens stark fränkisch mitbestimmt. Die berühmtesten Ordinariumsgesänge der Messe z. B. sind im karolingischen Reiche und im deutschen Kaiserreiche unter den sächsischen, fränkisch-salischen und hohenstaufischen Kaisern entstanden und haben bezeichnend genug, im lutherischen Gemeindegesang ihre stärkste Nachwirkung erlebt. Die Sonderformen des „germanischen Choraldialekts" (P. Wagner) sind allbekannt. Gennrich hat den engen Zusammenhang der Sequenzen mit gewissen Formen der Trouvèrekunst nachgewiesen. Seitdem drängt sich die Vermutung auf, daß der Weg in ältester Zeit doch vielleicht gar nicht von der geistlichen zur weltlichen Form gelaufen ist, sondern eher umgekehrt, oder daß schon für diese Zeit an eine geistlich-weltliche Melodiegemeinschaft zu denken ist, wie man sie aus dem späten Mittelalter kennt. Mancherlei Anhaltspunkte scheinen dafür zu sprechen (vgl. die ausgezeichneten Ausführungen von Gennrich in seiner „Formenlehre des mittelalterlichen Liedes"). Die karolingische Liturgiereform ist doch wohl eher eine politische Tat aus germanischem, staatsbildendem Geiste als eine klerikale Romanisierung des fränkischen Gesanges gewesen. Sie dürfte eher eine Art Abschluß des Zustromes fremder Musik bedeutet haben als, wie das Vorurteil meint, eine Unterwerfung. Von eben diesem Zeitpunkt an blüht im Norden die eigene Schaffenstätigkeit auf. Sollte der germanische Geist sich fünf und mehr Jahrhunderte hindurch in die spanischen Stiefel einer orientalischen Musikdressur haben einschnüren lassen? Viel näher liegt doch die Hypothese, daß hier wie später so oft in der Geschichte die germanischen Völker und mit ihnen die nordische Rasse nach einer gewissen Zeit der Aufnahme von zufließendem Wandergut zur „Rezeption" vorgedrungen sind. Natürlich lassen sich positive Angaben über diese Frage heute nicht machen. Schon als Arbeitshypothese aber kann die Besinnung auf den gesamten Sachverhalt Anspruch auf Beachtung erheben.

Der Umkreis der Untersuchungen

Die Bedeutung der ganzen, mißverständlich noch immer so bezeichneten „Gregorianik"-Frage für die musikalische Erforschung der nordischen Rasse liegt auf der Hand. Neben dem in den germanischen Randgebieten noch erhaltenen altertümlichen Volksmusikgut und neben den spezifisch nordischen Erscheinungen der Kunstmusik bildet das Korpus des mittelalterlichen Kirchengesanges das dritte große Quellengebiet, an dem die „nordische Musikforschung" ansetzen kann. Es bedarf kaum der Erwähnung, daß es daneben noch mancherlei weiteres Material gibt, das auswertbar erscheint — die Frage der Luren, der Langspels und sonstiger Instrumente, die Indogermanenfrage, die Frage der Musik zu den germanischen Epen, die ältesten Volkslieder und die Minnesangsweisen, der umfangreiche Fragenkomplex der nordischen Mehrstimmigkeit — und daß von musikpsychologischer, musikphysiologischer und musikethnologischer Seite wertvollste Arbeit geleistet werden kann. Organisatorisch scheint eine Zentralisierung aller die Musik der nordischen Rasse und des Germanentums betreffenden Fragen nötig. Methoden, wie sie hier zur Erforschung der Musik der nordischen Rasse angedeutet wurden, mögen mehr oder weniger allgemein für die Fragen des Verhältnisses von Musik und Rasse anwendbar sein.

Wenn in den die Rassenforschung betreffenden Problemen die Musikwissenschaft heute noch nicht weiter ist, so wird man sie deswegen nicht schelten dürfen. Sie hat die Aufgabe nicht verschlafen, sondern sie hat es wesentlich schwerer als die Archäologie oder die Anthropologie, die Konstitutions- und Vererbungsforschung, die Biologie, die Volks- und Völkerkunde und mancher andere mit Rassenfragen beschäftigte Wissenszweig. Sie ist eine Wissenschaft vom Lebendigen. Gewiß, das ist manches der anderen Forschungsgebiete gleichfalls. Aber es bildet ein grundlegendes Hemmnis jeder ihrer Arbeiten, daß dasjenige, was das eigentliche Leben ihres Gegenstandes ausmacht, nicht meßbar und nicht zählbar und schwierig in Begriffe faßbar ist. Mit Statistiken und Rechnungen ist ihr wenig geholfen, sie können ihr bestenfalls Handreichungen und Vorbereitungen liefern. Was sie auch aus der Tiefe der Jahrtausende noch bergen möge: das Beste und Eigentliche einer jeden Musik stirbt mit der Menschenschicht, die sich in ihm ausdrückt. Die Rassenfragen beim Lebenden zu fassen, sei es im „überlebenden" Volksmusikgut der Randgebiete, sei es im noch umlaufenden Volksliede, sei es im kunstmusikalischen Erlebnis, das wird sich ihr immer von neuem als Aufgabe anbieten. Es gibt eine unmittelbare Erfahrung der Rassenseele. Im Spiegel des dem eigenen Volkstum entstiegenen Kunstwerkes kann der einzelne sich selbst und seine Art erblicken. Es bedarf dazu der Empfänglichkeit und der Erlebnisfähigkeit. Der Künstler kann sich

zu ihr in höherem Maße erziehen als der Durchschnittshörer. Insofern wird der Musikforscher stets Künstler sein dürfen und müssen, als er kraft eigener Forschungsarbeit sich zu einer so gearteten höchsten Elebnisfähigkeit hinauferziehen kann.

Das Erlebnis der Rasse und des Volkstums in der Musik mit den Erkenntnissen seines Forschergeistes zu verschmelzen, dürfte ihm als höchstes Ziel gesetzt sein. Es gehört zu den schönsten Vorrechten der Musikwissenschaft, Wissenschaft und Kunst sein zu dürfen.

Die Badener Aufenthalte Beethovens

Von Alfred von Ehrmann, Baden bei Wien

Aus Anlaß des bevorstehenden Beethoven-Festes vom 3.—11. September in Baden bei Wien, des ersten seiner Art, sind die Ausführungen Alfred von Ehrmanns von besonderem Interesse.

Die Schriftleitung.

Baden bei Wien meldet sich heuer zum ersten Male als Festspielstadt. Zur Begründung ihres Anspruches führt sie die zahlreichen Sommeraufenthalte des Schöpfers der Neunten an, weist auf das schindelgedeckte Haus hin, in welchem Opus 125 entstand, kann den Festteilnehmern versprechen, ihnen die letzten Quartette an der Stätte vorzuführen, wo sie komponiert wurden, und in demselben Raume, wo der junge Beethoven nach dem Zeugnis der Frau v. Hauer der adeligen Gesellschaft über aufgegebene Themen „mit hinreißendem Gefühl und bedeutender Fertigkeit" fantasierte, durch einen berufenen Interpreten seiner Klaviermusik erklingen lassen. Da trotz vieler Umbauten der Empirecharakter Badens noch immer erkennbar bleibt, wird der historisch empfindende Besucher bei seinen Gängen durch die gewundenen Gassen sich unschwer in die Umwelt Beethovens zurückversetzen können. Wie für die Barockstadt an der Salzach der Name Mozart, so soll für die Biedermeierstadt an der Schwechat der Begriff Beethoven werben.

Die Wechselbeziehungen zwischen Beethoven und Baden sind so häufig und lebensgeschichtlich so wichtig, daß kein Biograph sie übergehen konnte; ja, dieses besondere Kapitel bis in alle Winkel aufzuhellen, war die Findigkeit der Forscher noch immer nicht imstande. Auch der rührend fleißige, vorbildlich genaue und köstlich umständliche Theodor v. Frimmel, dessen Todestag sich heuer zum zehnten Male jährt, hat auch noch in der letzten Arbeit seines Lebens („Beethoven im Kurort Baden bei Wien", Sandbergers Neues Beethoven-Jahrbuch 1930) Fragen offen lassen und sich zu Vermutungen bequemen müssen.

Der früheste eigenhändig aus Baden datierte Brief ist von 1804. Da aber ein anderer undatierter, in den meisten Briefsammlungen in das Jahr 1804 verlegter Hinweis ... „daß ich in einigen Tagen schon Baden verlasse ..." nach Frimmel und anderen ebensogut oder noch wahrscheinlicher um ein Jahr früher angesetzt werden könnte, so wäre 1803 der erste Badener Aufenthalt. Und auch dieser nicht unbedingt der allererste, da wir bei der Naturliebe Beethovens eigentlich annehmen müssen, daß er schon in der ersten Zeit seines Wiener Aufenthaltes — von 1792 an — die Post, den Zeiselwagen oder die Kalesche eines vermögenden Freundes benutzt hat, um die Sommerresidenz Franz I., das beliebteste Ausflugsziel aller Wiener, zu besuchen. Die Familie Wetzlar besaß von 1785 bis 1815 die Herrschaft Guttenbrunn in Baden; wie in der freiherrlichen Villa bei Schönbrunn (Wettspiel mit Wölffl 1799), könnte Beethoven in demselben Schlosse, welches ihn erwiesenermaßen 1824 und 1825 beherbergt hat, schon um die Jahrhundertwende Logiergast gewesen sein. Für die Feststellung der in Baden entstandenen Kompositionen ist die Möglichkeit eines Sommeraufenthaltes 1803 wichtig; denn dann hätte nebst der Heiligenstädter auch die Badener Landschaft einen Anteil an der Ausarbeitung der „Eroica" — abgesehen von den vierhändigen Märschen, von denen er selbst den dritten den „Marsch dreier Märsche" nennt. — 1807 wohnte Beethoven im Johannisbad, an der C-dur-Messe für Eisenstadt (Brief aus Baden an Fürst Nikolaus Esterhazy) arbeitend. Im Sommer 1809 ist er „bald in Baden, bald in Wien. In Baden im Sauerhof zu erfragen." Aus Baden, 21. Sommermonat 1810, empfingen Breitkopf & Härtel seinen „fürchterlich großen Brief" mit Honorarforderungen, Tempobezeichnungen und Druckanweisungen für „Egmont", Lieder, Sonaten und das Streichquartett op. 59. Partiturabschriften einer Polonäse D-dur (nicht im „Nottebohm") und eines Marsches F-dur, beide für Militärmusik, tragen die Aufschrift „Baden 1810"; der Marsch ist aber schon 1809 entstanden. Im Jahre des großen Badener Brandes, 1812, gedachte er von Teplitz aus durch

seine Karlsbader Wohltätigkeits-Akademie der „Badener Abbrändler". 1813 geht er schon am 13. Mai nach Baden, meldet am 27. dem Erzherzog Rudolf seine Ankunft und hofft, daß Rasumovsky sein Hausquartett mitbringen und die kaiserliche Hoheit zuhören werde, „denn auf dem Lande weiß ich keinen schöneren Genuß als Quartettmusik". Aus dem Jahre 1814 haben wir zwei Nachweise von seinem Badener Aufenthalt, 1816 meldet er sich als „im großen Ossolinskyschen Hause" (Schloß Braiten) wohnend. Von 1817 oder 1818 datieren jene berühmten Zeilen: „Nur Liebe etc.... Baden am 27. Juli, als die M. vorbeifuhr und es schien mir, als blickte sie auf mich." Nach ertragreichen Mödlinger Sommern finden wir Beethoven 1821 wieder in Baden, vom 7. September bis Ende Oktober Rathausgasse 10 wohnend, mit der 9. Sinfonie beschäftigt. 1822 komponiert er im Gasthaus „Zum Schwan", Antonsgasse 4, die Ouvertüre „Weihe des Hauses" und läßt sich im „Magdalenenhof", Frauengasse 10, von zwei jungen Sängerinnen, die ihm die Hände küssen wollen, lieber den Mund küssen. 1823, von August bis Ende Oktober wieder im Hause der Neunten wohnend, nimmt er seinen Neffen Karl zu sich und empfängt den Besuch C. M. v. Webers, der Maria Pachler-Koschak und anderer. Seine Gesundheit „steht auf schwachen Füßen". Anfangs Mai 1824 bezieht er Wohnung in einem Seitengebäude des Schlosses Guttenbrunn, jetzt Aufschnaiters Sanatorium, und arbeitet an den letzten Quartetten. Von hier aus verspricht er Schott die Ablieferung des Großen Es-dur op. 127 für Mitte Oktober. Der letzte Badener Sommer Beethovens, wieder in Guttenbrunn verbracht, ist durch die Beschäftigung mit den Streichquartetten op. 130 und 132 gekennzeichnet. (Das cis-moll-Quartett gehört nach Wien, op. 135 nach Gneixendorf.) In Baden entstanden sind also — außer dieser Kammermusik — erwiesenermaßen die C-dur-Messe, vieles aus der „Schlacht bei Vittoria" und aus den „Ruinen von Athen", die Ouvertüre op. 124, das Wichtigste der 9. Sinfonie und Teile der Missa solemnis (an der Mödling den Hauptanteil hat). Bei der besonderen Arbeitsweise des Meisters dürfen wir aber annehmen, daß von allem übrigen, was ihn zwischen 1804 und 1825 beschäftigte, Teile in den Badener Sommerwohnungen und in der Landschaft um Baden entweder konzipiert oder ausgearbeitet wurden.
Die Beethoven-Stätten in Baden, worüber eine ansehnliche Literatur besteht, zu der auch die „Musik" bei den gegebenen Anlässen in Wort und Bild beigesteuert hat, seien hier noch einmal nach dem gegenwärtigen Stande angeführt. Das heutige „Johannesbad" ist ein Neubau an Stelle des von Beethoven 1807 bewohnten, der „Sauerhof" von 1809 mußte dem repräsentativen Kornhäusel-Bau weichen, der heute noch eines der charakteristischsten Gebäude aus der Zeit Beethovens bildet. Schloß Braiten stellt den Typus des Empireschlößchens aus der Zeit dar, außen fast unverändert, im Innern umgebaut. Das Haus der Neunten schaut in seiner ursprünglichen Gestalt biedermeierlich-bescheiden mit der einen Front in die Rathaus-, mit der anderen in die Beethovengasse. Die Inneneinteilung ist die von damals. Das durch den Aufenthalt von 1822 geweihte Haus, der einstige „Schwan" vor dem Wiener Tor, zeigt im Torweg und in der Treppenwindung die Züge des alten Baus, das Stiegenhaus im Sanatorium Guttenbrunn ist ein besonders gutes Beispiel franziszëischer Innenarchitektur; ebenso der „Magdalenenhof" mit seiner charakteristischen Diele im ersten Stock. Den „Goldenen Hirschen" auf dem Hauptplatz, auch eine von den wahrscheinlichen Beethoven-Stätten, da dort die meisten aus Wien kommenden Wagen einstellten, kannten wir noch als behäbiges Einkehrgasthaus mit geräumigem Hof; heute ist es durch mehrfache Umbauten entstellt.
Das hübsche Kornhäusel-Theaterchen, welches Beethoven gelegentlich besuchte — J. G. Seidl berichtet, daß 1824 die Aufführung der Prometheus-Ouvertüre den unfern von ihm sitzenden Meister „fast aus der Fassung gebracht hätte" — stand bis 1908. Der beträchtlich größere Neubau, der auch für Konzertaufführungen benutzt werden wird, erhebt sich genau an der Stelle des alten Theaters.
Zu den Gedenktafeln an den Badener Beethoven-Häusern wäre zu sagen, daß auch hier, wie so oft anderwärts, nicht immer Richtiges mitgeteilt wird. An dem Hause der Neunten wird von „drei Jahren" gesprochen, während es nur die Sommer 1821 und 1823 waren; 1822 ist ganz richtig in der Antonsgasse 4 und in der Frauengasse angemerkt, denn diese zwei Wohnungen sind nachgewiesen; wenn die Tafel in der Antonsgasse von der Komposition der Ouvertüre op. 124 „in diesem Hause" meldet, so geschieht dies auf Grund einer Annahme, die alle Wahrscheinlichkeit für sich hat; daß dieses Werk in Baden komponiert wurde, steht durch verschiedene Zeugnisse fest, u. a. durch Beethoven selbst und durch Schindler, der von einem Spaziergang mit dem Meister im Helenentale und von der unterwegs erfolgten Notierung zweier Motive für die Ouvertüre erzählt. Zum „Rätsel" der unrichtigen Angaben auf der Braitner Straße 26 angebrachten und später übertünchten Gedenktafel, welches zuletzt noch Frimmel beunruhigt, kann der Schreiber dieser Zeilen folgen-

des mitteilen: Vor und noch einige Zeit nach dem Weltkriege gehörte Schloß Braiten der hochmusikalischen Familie Robert Freiherr v. Bach. Gelegentlich eines Beethoven-Quartetts im stilechten Saale des Hauses erwähnte ich — zu meiner eigenen Überraschung als Neuheit für die Familie — die Tatsache, daß Beethoven unter diesem Dache gewohnt hatte. Ganz beiläufig, ohne Angabe näherer Daten. Jahre nachher erfuhr ich, daß die Töchter als Weihnachtsgeschenk für die Eltern eine Tafel anfertigen ließen mit dem Texte: „In diesem Hause hat Beethoven im Sommer 1816 und 1818 gewohnt." Der Hausherr, dem die zweite Ziffer sofort verdächtig vorkam, hatte die Tafel beiseitegestellt. Sie wurde, als die Wiener Fleischhauer-Genossenschaft das Schloß übernahm und es in ein Erholungsheim umwandelte, gefunden und eingemauert, später übertüncht, eine gar nicht unkluge Methode, den Zahlenirrtum wenigstens zu verschleiern. 1818 also ist falsch, 1816 richtig, durch die Tagebücher der Fanny del Rio belegt.

Sind obige Feststellungen auch schon zu umständlich? Man bedenke, daß, wo es sich um einen Großen handelt, auch das Kleinste Bedeutung gewinnt.

Das Badener Beethoven-Fest vom 3. bis zum 11. September 1938 hängt an die Reihe der Konzertaufführungen — Wiener Philharmoniker, Wiener Sinfoniker, Knappertsbusch, Kabasta, Helletsgruber, die Bläservereinigung der Oper, Quartett Weißgärber, Lamond — laut Werbeschrift ein Wochenende unter dem Titel: „Fest der Traube". Baden will nicht nur die Baukulissen der Stadt, nicht nur die Landschaft, in der wir auf den Spuren Beethovens wandeln können, sondern das vornehmste Produkt seines Bodens zur Geltung bringen. „Beethoven" und „Wein" sind durchaus vereinbare Begriffe. Er ist in einer Weingegend geboren und aufgewachsen; als er vom Rhein an die Donau kam, fand er die Rebe auch an den Hängen dieses Stromes. Und der „Gumpoldskirchner", der ihm nach seinen eigenen Worten besser bekam als der ungarische Wein, war einst der Sammelname für jenes Gewächs, das den Alpen-Ostrand entlang auf Kalkboden vortrefflich gedeiht; von Gumpoldskirchen bis Vöslau reicht das Segment des Gebirgsbogens, das die besten Sorten hervorbringt, und Baden liegt genau in seinem Scheitel. Daß Wein ein wichtiger Bestandteil der Mahlzeiten des Meisters war, wissen wir und bedenken, daß auch sein letzter Landaufenthalt in einer Weingegend lag: Gneixendorf, das zum Kremser und Wachauer Rebengebiet gehört. Auf einem Spaziergange mit Beethoven in dieser Gegend schrieb der Neffe Karl ins Gesprächsheft: „Wir werden uns hier setzen und etwas trinken, dann nach Hause zurück. Wie in Helena bey Baden."

Womit bewiesen ist, daß Beethoven schon die Sitte kannte, unterwegs einzukehren und sich vom Weinbauern ein Glas eigener Fechsung auf den rohgehobelten Tisch unter dem Nußbaum stellen zu lassen. Die „Pastorale" ist im Programm des letzten Orchesterkonzertes enthalten, sie möge nach der Meinung der Veranstalter hinüberleiten von der heroischen Note in des Meisters Werk zur idyllischen, die auch dem Menschen Beethoven nicht fremd war.

Wolfgang Amadeus Mozart in Frankfurt

Von Gottfried Schweizer, Frankfurt am Main

Zweimal weilte Wolfgang Amadeus Mozart in Frankfurt am Main, einmal als konzertierender Knabe, in dem die Natur vor aller Augen sichtbar die schöpferischen Kräfte gewissermaßen zur Selbstentfaltung brachte, das andere Mal als Meister auf der Höhe seines Schaffens. Beide Besuche gewähren unter Berücksichtigung der heute verfügbaren Dokumente und der damaligen Zeitumstände ein kulturhistorisch und künstlerisch beziehungsreiches Bild.

Von München herauf war Leopold Mozart mit seinen beiden allwärts bewunderten Kindern in Ludwigsburg eingetroffen, in der Reisetasche Empfehlungen vom Domherrn Graf Wolfegg an den Oberjägermeister Baron von Pölnitz und an Jomelli. Ein Konzert vor dem Herzog Karl indes war nach Leopolds Meinung durch Jomellis Vorliebe für italienische Virtuosen hintertrieben worden, eine Auffassung, die wir heute durch Äußerungen Metastasios über das friedliebende und höfliche Wesen Jomellis widerlegen können und durch dessen eigene Behauptung, es sei kaum glaublich, daß ein Kind deutscher Geburt „so ein musikalisches Genie" sei. In Schwetzingen, wo die Salzburger auf Empfehlung des Prinzen von Zweibrücken mit rückhaltloser Bewunderung von dem Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz aufgenommen wurden, weckte der frühreife Knabe all-

gemeines Erstraunen über die Leichtigkeit seines Spiels und seiner Improvisation, während er selbst entzückt über die Kultur des Mannheimer Orchesters urteilte. Dann bot die Kunstfahrt auf Frankfurt zu Gelegenheit, auf der Orgel in der Heidelberger Geistkirche seine erst auf dieser Reise erworbenen Fertigkeiten im Manual- und Pedalspiel zu erproben. In Wasserburg nämlich war der Wagen zu Bruch gegangen. Während der Wiederherstellung hatte Leopold an der dortigen Kirchenorgel dem gelehrigen Wolferl das Pedal erklärt, der dann gleich stante pede Gebrauch davon machte und „eine neue Gnade Gottes, die mancher nach vieler Mühe erst erhält", bewiesen hatte. Auf den bevorstehenden Frankfurter Konzerten machte dann sogar die öffentliche Anzeige auf diese neuerlernte Kunst aufmerksam. In Mainz jedoch, das als Standquartier für den nach Frankfurt unternommenen dreiwöchigen Abstecher zu gelten hat, war eine Talentprobe am Hofe nicht möglich, da der Kurfürst Joseph Emmerich von Breidtbach erkrankt war. Dagegen nötigte die Begeisterungsfähigkeit der Mainzer zu drei Konzerten im „Römischen Kaiser".

Es verstand sich, daß bei der Nähe Frankfurts auch dort Neugierde bestand, die Wunderkinder zu hören. Das Musikleben der Goethestadt war eigentlich erst durch Georg Philipp Telemanns Wirksamkeit als Kapellmeister der hochadligen Gesellschaft Frauenstein (1711—1721) begründet worden. Denn hier im kunstliebenden Hause des Schöffen Uffenbach, der selbst in den „5 Davidischen Oratorien Telemanns" Tenor sang, oblag dem Kapellmeister nicht nur die Aufwartung im allwöchentlichen Tabakskollegium, sondern auch die Leitung eines Collegium Musicums. Die im Jahre 1713 begonnenen wöchentlichen Konzerte stellen den Ursprung des regelmäßigen Frankfurter Konzertwesens dar. Wohlhabende Kunstfreunde öffneten ihre Räume für musikalische Treffen. Daneben aber fanden größere Konzerte im „König von England" und Scharffschen Saale am Liebfrauenberg statt. Man hielt auf Wert und Rang der Darbietungen. Gerade im Jahre des ersten Mozartbesuches kündigt die Konzertchronik (1713 bis 1780) mehrere Konzerte des „italiänischen" Musikmeisters und Kapellmeisters zu Neapolis, Herrn Maggiore, an. Außerdem das Stabat mater von Pergolesi und ein „vortreffliches Oratorio" (Isaacs Opferung), „wozu der Abt Metastasio die Poesie und der ebenso berühmte Kapellmeister Jomelli die Music verfertiget". (1764 konzertierte Cramer, 1770 Stamitz.) Hatte auch das einst von Telemann begründete Collegium musicum die Bestimmung, „das von den Amts-Geschäfften ermüdethe Gemüth zu erquicken, theils auch die Music durch ein beständiges Exercitium zu desto mehrerem Wachstum zu bringen", so blieb das eigenhändige Musizieren doch meist das Vorrecht bevorzugter Kreise[1]. Auch der damals vierzehnjährige Wolfgang Goethe vom Hirschgraben empfing bei Bismann, einem Tenoristen der Städtischen Kapelle, Klavierunterricht, während seine Schwester Kornelia von einem Kantoren unterwiesen wurde. Die breite Masse hingegen mußte durch Hinweise auf sensationelle Umstände und neugiererregende Begleiterscheinungen in die Konzerte gelockt werden[2]. Diese kulturgeschichtlich interessante Tatsache läßt auch die Weitschweifigkeit jener Ankündigung verstehen, die am 16. August 1763 auf den außergewöhnlichen Besuch Mozarts hinweist:

„Den Liebhabern der Music sowohl als allen denjenigen, die an außerordentlichen Dingen einiges Vergnügen finden, wird hiermit bekannt gemacht, daß nächstkommenden Donnerstag, den 18. August, in dem Scharfischen Saal auf dem Liebfrauenberg Abends um 6 Uhr ein Concert wird aufgeführet werden, wobey man 2 Kinder, nemlich ein Mädgen von 12 und einen Knaben von 7 Jahren, Concerten, Trio und Sonaten, dann den Knaben das nämliche auf der Violin mit unglaublicher Fertig-

[1] Die Music-Liebhaberey ist auch allhier sehr groß: dies edle Belustigung ist seitdem der berühmte Telemann hier gewesen in große Aufnahme gekommen. Es sind wenig angesehene Familien, da nicht die Jugend auf einem oder dem andern Instrument oder im Singen unterwiesen wird; die Concerten sind deswegen sowohl öffentlich als in vornehmen Häusern sehr gewöhnlich. (1747 Bernh. Müllers „Beschreibung des gegenwärtigen Zustandes von Franckfurt am Mayn" [p. 208].)

[2] Konzertchr. 20. Juni 1727: „... was massen der berühmte ausswärtige Virtuosus entschlossen, ein Wunderwürdiges Concert anzustellen, gestalten Er auff eine nie erhörte und den Menschlichen Begriff übersteigende Art auff 2 Waldhörnern mit ordinairen Mundstücken Prim & Secund, oder hoch und niedrig zugleich blasen, und das, was zwo Personen sonst gewöhnlich verrichten müssen." — 20. Oct. 1741: „... in welchem sowohl von einer, wegen der ausnehmenden Kunst und Zärtlichkeit im Singen sehr berühmten Virtuosin, als auch zween starken Virtuosen auf unterschiedlichen Instrumenten die schönste Abwechslung von allerley Gattung musicalischer Stücke jedesmal gehöret werden." — 4. Oct. 1766: „Vollständiges Concert des Herrn Noelli, darin er sich besonders auf dem großen Pantaleon von 11 Schuh und 276 Darm-Saiten zu jedermanns Vergnügen hören lassen wird."

keit wegspielen hören wird. Wenn nun dieses von so jungen Kindern und in solcher Stärke, da der Knab vom Klavier gänzlich Meister ist, etwas unerhörtes und unglaubliches ist; so, daß beyder Kinder Geschicklichkeit nicht nur den Churfürstlich Sächsischen, Churbayrischen und Churpfälzischen Hof in Verwunderung gesetzet, sondern auch den Kayserlich Königlich Allerhöchsten Majestät(en) bei einem 4-Monatlichen Aufenthalt in Wien zu einem sonderlichen Unterhalt und der Gegenstand einer allgemeinen Verwunderung waren: Als hoffet man um so eher auch dem hiesigen Publico einiges Vergnügen zu verschaffen, da man denjenigen noch zu erwarten hat, der mit Wahrheit zu sagen im Stande ist, daß er diess von Kindern solches Alters gesehn oder gehört hat. Weiteres dienet zur Nachricht, daß diess nur das einzige Concert seyn wird, indem sie dann gleich ihre Reise nach Frankreich und Engelland fortsetzen, die Person zahlet einen kleinen Thaler."

Zwar geben die Reiseaufzeichnungen des Vaters Leopold (1763—1771) über die in Frankfurt bezogene Wohnung keinen Anhalt. Wir lesen da nur Namen der besichtigten Sehenswürdigkeiten und die Aufzählung aller persönlichen gesellschaftlichen Beziehungen, wobei auch der damals noch unbedeutende Dichter Christoph Wieland und jener Maestro Maggiore erwähnt werden. Aus einer dem stadtgeschichtlichen Archiv vermachten, ganz unbekannten Fensterritzung aus dem Hause Bendergasse 3 aber kennen wir den ersten Aufenthalt der Salzburger. Wir lesen da in den Schriftzügen des Vaters: Mozart, maistre de la music de la Chapelle de Salzbourg avec sa famille le 12 Août 1763.

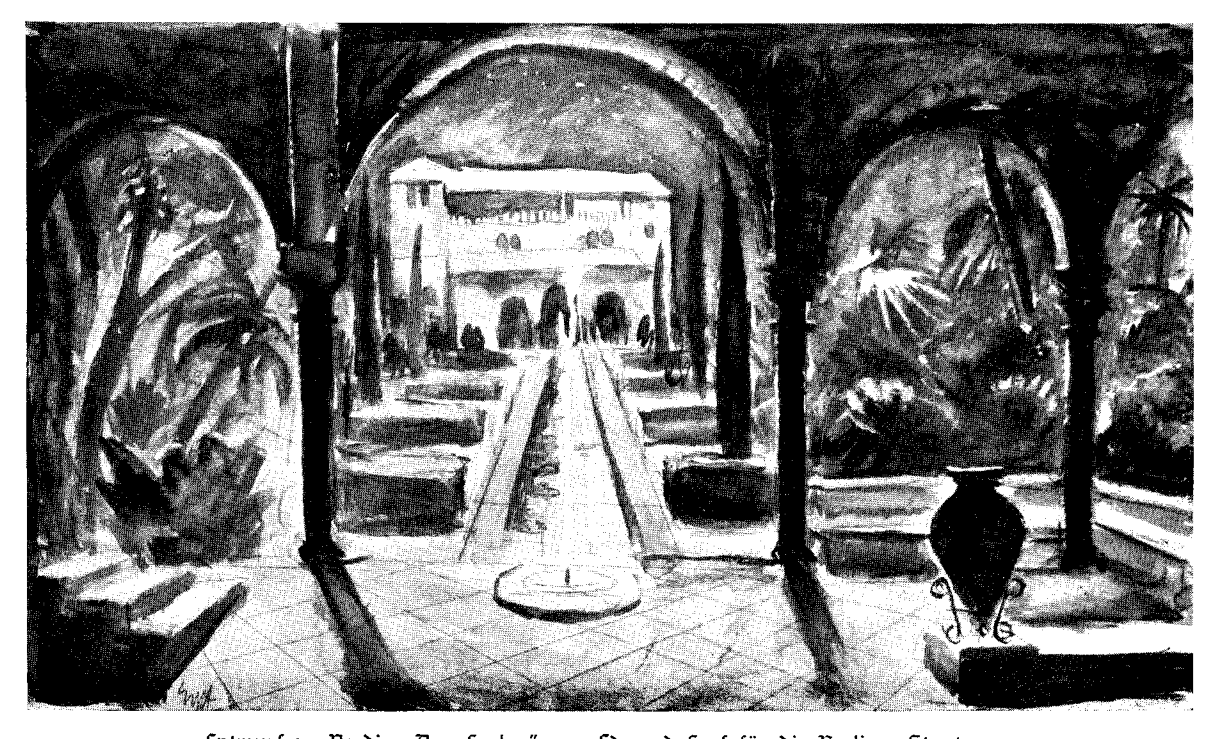
Über die Wirkung des Konzertes vom 18. August gibt der (auch von Jahn bereits mitgeteilte) Konzertbericht vom 30. August Auskunft, nach dem die in solchem Grade niemals gesehene noch gehörte Geschicklichkeit[3]) der zwei Kinder eine dreimalige Wiederholung des Konzertes nach sich zog. So wird zum 30. August in einem „gantz gewiß letzten Concert" versprochen, daß das 12jährige Mägdlein und der 7jährige Knabe nicht nur die schwersten Stücke der größten Meister auf dem Clavessin oder Flügel spielen werden, sondern daß sich Wolfgang auch auf der Violin hören ließe und die Klaviertastatur trotz eines darübergelegten Tuches sicher meistere. Weiter könne er „in der Entfernung" alle Töne von Glocken, Gläsern, Uhren und andern Instrumenten mit absoluter Sicherheit angeben. Und dann der Hinweis auf seine erst wenige Monate alte Kunstfertigkeit: Letztlich wird er nicht nur auf dem Flügel sondern auch auf einer Orgel (so lange man zuhlren will, und aus allen, auch den schwersten Tönen, die man ihm benennen kann) vom Kopfe phantasieren, um zu zeigen, daß er auch die Art, die Orgel zu spielen verstehet, die von der Art, den Flügel zu spielen ganz unterschieden ist.

In Frankfurt wurden durch Leopold Mozart gleichzeitig Verbindungen aufgenommen, die nach dem Hof König Ludwig XV. in Paris führten. Melchior Grimm aus Regensburg, der in Frankreich lebte, hatte die Vermittlung übernommen. Eine unbekannt gebliebene Frankfurter „Kaufmannsfrau" hatte Mozarts Briefe an Grimm weitergesandt, der in den Reiseaufzeichnungen unter Paris als „Secretaire vom Duc d'Orléans" verzeichnet ist.

Dieser sensationelle erste Besuch in Frankfurt blieb durch Jahrzehnte hindurch in unauslöschlicher Erinnerung, denn selbst Goethe erzählt am 3. Februar 1830 Eckermann darüber: „Ich habe Mozart als 7jährigen Knaben gesehen, wo er auf einer Durchreise ein Konzert gab. Ich selber war etwa vierzehn Jahre alt, und ich erinnere mich des kleinen Mannes in seiner Frisur und Degen noch ganz deutlich."

Aufführungen Mozart'scher Opern hatten in der Zwischenzeit das ihre zur Festigung seines Ruhmes in Frankfurt beigetragen. So wurde die auf Wunsch des Kaisers Franz Joseph für das Wiener Nationalsingspiel geschriebene komische Oper „Entführung aus dem Serail" am 2. August 1783 durch die Großmann'sche Truppe in Frankfurt aufge-

[3]) Die Wirkung der Mozartkinder ging weniger von ihrem Alter als von der Leistung aus. Daß die Jugend der beiden Künstler nichts Ungewöhnliches war, geht aus mancherlei anderen damaligen Konzertanzeigen hervor:
„... wobey sich ein junger Mensch von 15 Jahren, ein Scholar des Herrn Höffelmayer mit einem Concert auf der Violin wird besonders hören lassen." (Konzertchr. 6. April 1777.) — „Heute wird nun zum erstenmahle Mademoiselle Perisse aus Corsica gebürtig, 17 Jahre alt, 7 Schu und einen Zoll hoch, weswegen sie mit Recht eine Riesin genannt werden kan, und wegen ihrer hohen und ausnehmenden Stimme noch verwunderungswürdiger ist, die Ehre haben, einem hochgeehrten Publico einige große Vocal- und Instrumentalconcerte zu geben." (Konzertchr. 18. Nov. 1777.) — „Ein Knabe von 12 Jahren, der wegen seiner Stärke und gantz besonderen Geschicklichkeit im Singen die hohe Gnade gehabt, bey Ihro Königl. Preuß. Majestät sowohl als auch bey andern Chur- und Fürstlichen Höfen, besonders bey Ihro Churf. Gnaden zu Mayntz mehr als 40 mal mit hohem Beifall sich zu producieren." (29. Nov. 1766.)



Entwurf zu Verdis „Don Carlos" von Edmund Erpf für die Berliner Staatsoper
3. Bild: Garten der Königin
(Die Münchner Festspiele verheißen für Anfang September eine Festaufführung des Werkes)



Richard Strauß und Clemens Krauß
bei einer Besprechung der „Ägyptischen Helena" 1935 in Berlin
Der damalige Berliner Operndirektor und jetzige Chef der Münchner
Staatsoper hat soeben den „Friedenstag" in München uraufgeführt

führt. Dann folgte am 11. Oktober 1788 die Wiedergabe der „Hochzeit des Figaro" durch die Churmainzer und das Koch-Theater, und endlich am 3. Mai 1789 führte die Churmainzische Gesellschaft den „Don Juan" auf.

So konnte der Meister bei seiner zweiten Einkehr in Frankfurt am 29. September 1790 an sein „Herzensweibchen" unter dem 30. September ohne Übertreibung schreiben: „Bekannt und angesehen bin ich hier genug, das ist gewiß." Und er fährt fort: „Wo glaubst Du, daß ich wohne? — Bei Böhm, im nämlichen Hause; — Hofer[4]) auch. — Wir zahlen 30 fl. das Monath." O. Jahn verschweigt die Unterkunft. Nach dem am 29. Sept. bezogenen Notquartier im Gasthof „Zu den drei Rindern" (Brückenstr. 26) erfolgte die Übersiedlung in eine Behausung, die, allen anderslautenden Literaturangaben entgegen, ein Protokollzettel[5]) des Senats am 13. Oktober in einem Zusatz bekanntgibt, der anscheinend Jahn von seinem Frankfurter Gewährsmann (Speyer) nicht mitgeteilt wurde: „... als vorkam, daß der kayserliche Concertmeister Mozart im Stadtschauspielhause ein Concert geben zu dürfen: solle man ohne Consequenz hierunter willfahren. Billets bei Herrn Mozart zu haben, wohnhaft Kahlbechergasse 167." (Dr. Henkel, Frankf. Ztg. 1892 Nr. 152.)

Im Jahre 1781 erhielt die Theatergesellschaft Johann Heinrich Böhms zum ersten Male die Frankfurter Spielerlaubnis. Die Bedeutung dieser Truppe für die damalige Zeit und für Mozart im besonderen wird in den meisten theatergeschichtlichen Abhandlungen und auch von O. Jahn verkannt. Im Jahre 1770 erhielt Böhm die Leitung des Brünner Theaters, dem er als Schauspieler angehört hatte. Entschlossen wandte er sich von den üblichen Hanswurststücken ab und von da an seinem mutigen Einsatz für das zeitgenössische Singspiel treu. Zeitgenossen rühmen an seinen Vorstellungen immer wieder die Pracht der Kostüme und der Dekorationen. Dazu erkannte Böhm wie nur wenige Theaterleiter die Bedeutung der dramatisch ausgewerteten Ballettpantomime, die er nicht mehr als lockere Programmbeigabe verwendete, sondern zu einem wichtigen Bestandteil abendlicher Vorstellungen entwickelte. Ja, die Verpflichtung des Noverre-Schülers Peter Vogel bedeutete auch äußerlich eine bewußte Hinwendung zu den reformatorischen Ballettbestrebungen. 1776 gastierte Böhm sogar mit mehreren Mitgliedern seiner Truppe zwei Monate lang am Wiener Kärntnertortheater mit Noverre zusammen, ehe dieser nach Mailand übersiedelte. Eine theatergeschichtlich denkwürdige Tatsache ist die, daß Böhms Aufführungen die Veranlassung zur Gründung der „Wiener Nationalsingspiele" wurden, denen Joseph II. tatkräftige Unterstützung gewährte. (Theaterjournal für Deutschland IX. Stück 1779.) Und nun seine Beziehungen zu Mozart! Während einem Salzburger Gastspiel waren sie zustandegekommen. Briefen Leopold Mozarts zufolge, welche die Erwähnung einzelner Schauspielernamen der Truppe enthalten, hat die Familie eindrucksvolle Aufführungen miterlebt, denen auch in Nannerls Briefen Lob gezollt wird. (Briefe IV. 369.) Auch im Rheinland löste die neue mozartisch anmutige Art, wie hier Singspiele und Ballette geboten wurden, rückhaltlose Begeisterung aus, so daß das Empfehlungsschreiben des Grafen von Metternich von Minneburg (1. März 1781) an die Stadt Köln mit der Behauptung keineswegs übertreibt, daß die Truppe bei jedem Aufenthalt durch die gute Auswahl der Stücke, durch die treffliche Ausführung, besonders aber durch untadelhaftes Betragen den entschiedenen Beifall des Publikums erhielt. Immer wieder waren in der Zwischenzeit Gesuche um die Spielerlaubnis in Frankfurt ergangen, wo die Großmannsche Truppe das Feld und die Gunst der Frau Rat Goethe beherrschte. Obwohl die Genehmigung dadurch sehr erschwert wurde, flogen dem auch rastlos für Schillers Werke tätigen Theaterleiter die Herzen der Frankfurter zu. Ihnen setzte er sogar die Erstaufführung von Glucks „Orpheus und Euridice" (1783) vor. Böhm selbst hatte diese Oper wie auch die „Alceste" übersetzt.

Auch von Mozarts Opern führte er am 12. Okt. 1790 „die Entführung" und am 22. Okt. „die verstellte Gärtnerin" in Frankfurt auf. Sicher dürfen wir annehmen, daß die opera buffa, la finta giardiniera, in der Zeit (1775) zum ersten Male aufgeführt wurde, in der sie Mozart zu einem deutschen Singspiel umarbeitete (Reichards Theaterkal. f. D. 1781). Auch in Augsburg, wo man fast die gleichen Stücke bot, wurde dieses Werk unter dem Titel „die verstellte Gärtnerin" aufgeführt (Mai 1780). Übersetzer ist nicht der häufig erwähnte Schachter (Abert, Mozart 1), sondern Stierle d. Ä., dessen Bruder Schauspieler in der Böhm'schen Truppe war. (Reichards Theaterkal. 1781 S. XXVII.) Diese Augsburger Aufführung hat als erste Wiedergabe dieser Oper zu gelten, die dann zwei Jahre später als „Sandrima oder die verstellte Gräfin" in Frankfurt erstaufgeführt wurde. Der in Frankfurt noch vorhandene Theaterzettel ist eine überzeugende Widerlegung der auch noch in der heutigen Mozartliteratur vertretenen Meinung, als sei die Aufführung in der Mainstadt am

---

[4]) Schwager Mozarts, der ein guter Violinist war.
[5]) Am 5. Dezember 1891 wieder aufgefunden.

2. April 1782 die deutsche Erstaufführung gewesen! Böhm hatte vor seinem Zusammentreffen mit Mozart in Frankfurt viele für die Theatergeschichte wichtige Aufführungen gewagt, darunter „Don Juan oder der steinerne Gast" in einer kaum bekannten Fassung von Angiolini mit Musik von Gluck, wie die erhaltenen Theaterzettel von 1781 und 1782 erkennen lassen.

Es nimmt bei den angedeuteten Verdiensten Böhms nicht wunder, daß Mozart das Zusammentreffen mit diesem Theaterleiter als besonderes Glück hervorhebt. Am Samstag, dem 9. Oktober 1790, fand nun die Krönung Leopolds II. als Nachfolger des verstorbenen Kaisers Joseph II. statt. Die Kaiserin, der König von Neapel und Ferdinand IV. waren bei der festlichen Weihestunde im Dom mit anwesend, als Salieri den Domchor leitete. Es waren bewegte Wochen, in denen Mozart die eigentliche Absicht seines Aufenthaltes wahrzumachen gedachte: die Veranstaltung eines Konzertes, dem der notleidende Künstler sehnlichst ein günstiges finanzielles Ergebnis wünschte. Demzuliebe ertrug er alle Unannehmlichkeiten: die zahllosen Bekannten bei Theaterbesuchen, was zur Folge hatte, daß man ihn überall haben wollte, und so ungelegen es ihm war, sich „überall begucken zu lassen", duldete er es nur, um zu „vermuthen, daß das Konzert nicht schlecht ausfallen möchte". Daß Frankfurt auch in jener Zeit, trotz der längst erkannten Genialität Mozarts ein wenig opferwilliges Kunstpublikum hatte, geht aus einer am 8. Oktober mitgeteilten resignierten Beobachtung hervor: „Uebrigens sind die leute aber hier noch mehr Pfennigfuchser als in Wien. Wenn die Akademie ein bißchen gut ausfällt, so habe ich es meinem Namen und der Gräfin Hatzfeld und dem Schweitzerischen Hause ... zu danken." Mozart lebte seiner Notlage gemäß in seiner armseligen Unterkunft sehr zurückgezogen. Er war damit beschäftigt, ein Adagio für eine bestellte Spieluhr[6] zu schreiben, so sehr ihm das Werk mißfiel, da es nur aus kleinen Pfeifchen bestand, die zu „hoch und kindisch" lauteten. Daneben kündigte ihm zu Ehren die churmainzische Schauspielergesellschaft die Aufführung seines „Don Juan" an. Die Vorstellung unterblieb indes.

Am Mittwoch oder Donnerstag nach der Krönung plante er das Konzert, wiewohl er schon im voraus wußte, „so viel mache ich hier gantz gewis nicht, daß ich im Stande seyn sollte, gleich bey meiner Rückkunft 800 oder 1000 fl. zu zahlen". In dieser Angabe wird die Behauptung jener einseitigen musikgeschichtlichen Darstellungen widerlegt, demzufolge Mozart vorwiegend der Krönungsfeierlichkeiten wegen in Frankfurt weilte. Immerhin, seine trüben Ahnungen erfüllten sich! Am Freitag, dem 15. Oktober (O. Jahn 14. Okt.!) mußte er melden: „Heute 11 Uhr war meine Akademie welche von Seiten der Ehre herrlich, aber in Betreff des Geldes mager ausgefallen ist." In dem Konzert, das bei der hundertjährigen Wiederkehr von Mozarts Todestag in der originalen Programmfolge wiederholt wurde, enthielt ausschließlich Werke des Meisters. „Mit gnädigster Erlaubnis wird heute Freytags den 15ten October 1790 im großen Stadtschauspielhause Herr Kapellmeister Mozart ein grisses musikalisches Konzert zu seinem Vorteil geben.

Erster Theil:

Eine neue große Simphonie von Herrn Mozart
Eine Arie gesungen von Madame Schick
Ein Konzert auf dem Forte-piano, gespielt vom Herrn Kapellmeister Mozart von seiner eigenen Komposition
Eine Arie von Cecarelli

Zweiter Theil:

Ein Konzert von Herrn Kapellmeister Mozart von seiner eignen Komposition[7]
Ein Duett gesungen von Mad. Schick und Herrn Cecarelli
Eine Phantasie aus dem Stegreife von Herrn Mozart
Eine Symphonie

Die Person zahlt in Logen und Parquet 2 fl. 45 Kr. auf der Gallerie 24 Kr."

Bei den beiden Klavierkonzerten, die Mozart auf einem auf der Bühne stehenden Flügel spielte, handelt es sich um das D-dur-Krönungskonzert und das F-dur-Konzert, das in der André'schen[8] Ausgabe den Zusatz des Meisters trug: Le conzert a été exécuté par l'auteur a Francfort sur le Mein à l'occassion du couronnement de l'empereur Leopold II. — Die neue große Sinfonie[9] dürfte die

[6] Stück für ein Orgelwerk in f-moll (gedr. als Adagio und All. für Klav. zu 4 Hdn.).

[7] Nach G. W. Pfeiffers Meinung in „Frankf. Familienblätter" 1862, 7 auf Augenzeugenbericht hin mit Papa Beecké zu 4 Händen gespielt; ebenso Anton Bings Anschauung in „Wochenrundschau" 1906, 11. Jan. — K. Woelke in Alt-Frankfurt (1917) widerspricht dem.

[8] Mozart pflegte Verkehr mit der Familie André in Offenbach (bestätigt durch Pirazzi „Bilder und Geschichten aus Offenbachs Vergangenheit").

[9] Nach G. W. Pfeiffers Angabe die C-dur-Sinfonie, was aber unzuverlässig erscheint, da Pfeiffer den Tatsachen entgegen in dem Programm auch ein Duo concertante für Violine (Hofer) und Klavier spielen läßt.

in C-dur, Es-dur oder g-moll aus dem Jahre 1788 gewesen sein. Zu dem enttäuschenden Ausfall dieser Veranstaltung mochten die Ereignisse der Krönungsfeirlichkeiten, ein Déjeuné bei einem Fürsten und ein Manöver hessischer Truppen mit beigetragen haben. Trotz dessen beschwor man den aufgeräumten Meister, noch eine Akademie am darauffolgenden Sonntag zu geben. Er aber hatte Frankfurt, wie wir aus dem am 17. von Mainz aus geschriebenen Brief wissen, sofort nach dem ersten Konzert verlassen.

So wurde der zweite Aufenthalt Mozarts in der Mainstadt unverdientermaßen zu einer weiteren Enttäuschung in seinem an bitteren Erfahrungen so reichen Lebensabend.

Erinnerungen an Karl Loewe

Mitgeteilt von L. von Schlözer, Tutzing

Wer seine Harfe an das Ewige lehnt, wird selbst ewig — sowie vergänglich, wenn er sie zur Mode gesellt.

An L. Spohr.

Als Karl Loewe in Stettin Musikdirektor und Organist an der Jakobikirche war, verkehrte er oft im Hause meiner Eltern und trug dann seine Balladen in der ihm eigenen feinen Weise, mit dem wunderbaren Schmelz seiner Stimme sotto voce vor.

Mancherlei erzählte der große Balladenkomponist, der erst später zu voller Berühmtheit gelangte, aus seinem Leben.

Im Anfang des Jahrhunderts lebte in Halle, wo Loewe seine erste Frau kennenlernte, die Tochter des Staatsrats und Kurators von Jakob, ein alter Stadtmusikus. Der beurteilte die Musikstücke danach, inwieweit sie ihm Melodien boten zu seinen Tanzkompositionen. Beethovens „Egmont"-Ouvertüre gefiel ihm, weil etwas daraus zu machen sei, und er komponierte: „Herr Schmidt, Herr Schmidt, was kriegt das Lottchen mit."

Ein andermal erzählte Loewe, Fürst Radziwill, der geistvolle Komponist der Faustmusik, habe ihm 1831 in einem öffentlichen Konzert den „Zauberlehrling" zur Improvisation gegeben. „Die Aufgabe war in der Tat schwierig. Jede mittelmäßige Lösung hätte wenigstens zum Gelächter geführt, z. B. ‚Herr, die Not ist groß' usw. Mein Mut wuchs indes; ich erfand eine Melodie, die ich mit steigendem Affekt des Vortrags auf alle Strophen zugleich anwenden konnte, so wie eine obligate Figur im Akkompagnement und ging frisch auf den Lindwurm los. Es gelang!" Die Improvisation wurde fast unverändert veröffentlicht.

Der spätere Artillerieinspekteur, Generalleutnant von Puttkamer, der 1860 in Stettin stand, erwähnte einst meinem Vater gegenüber, er habe vor vielen Jahren sein Gedicht „Die Gruft der Liebenden" an Loewe mit der Bitte gesandt, es zu komponieren, habe aber nie wieder etwas davon gehört. Da machte es meinem Vater Freude, beide zu sich einzuladen. Welche Überraschung für den Offizier, als Loewe ihm plötzlich diese Ballade am Klavier vorsang, die er für eine Singstimme komponiert hatte. „Von einem anonymen Dichter erhalten", steht unter der Aufschrift.

Loewe stand ganz im Banne meiner Schwester Olga. Im Juni 1860 sandte er der Zwanzigjährigen eine Melodie mit den Worten:

„Man hat in der Kunst der Melodie eine Form, die in Tönen (auch ohne Worte) das ‚Interrogatiovum' genannt wird; sie gehört zu den sprechendsten und prägnantesten und endigt mit dem Halbschlusse auf der zweiten Stufe der Leiter. Es würde dem Kenner nicht schwer fallen, dem Ausdruck der Töne auch die entsprechenden Worte unterzulegen: z. B.



Eine andere Form der Melodik ist das ‚Affirmatiovum', welche von der siebenten Stufe in die achte geht und als Tonschluß bejaht; z. B.



Nehmen Sie in gewohnter Huld, mein gnädiges Fräulein! diesen kleinen Commentar der Noten zugleich als ein kleines Zeichen wahrer Verehrung auf, womit sich Ihrem Andenken empfiehlt:

Dr. Loewe, Musikdirektor.

Stettin, der 7. Juni 1860."

Es war ein Kommentar zu einer Fantasie von Adolph Henselt:



„Fräulein Olga von Schlözer

zur freundlichen Erinnerung

an

Adolf Henselt[1]).

Stettin, 5. Juni 1860."

Ein dritter Musiker schrieb dazu:
„Der geistreiche Commentar von Loewe zu der graziösen Henselt'schen Phrase spricht für sich selbst. Ich habe die Frage der Oberstimme durch den Baß beantworten lassen und um das Ganze exekutieren zu können, die Stimme dazu aufgesetzt.



Stettin, den 15. Juni 1860. Carl Scheffler."

★

Ein geistig lebendiger Mittelpunkt war Züllchow bei Stettin. Hier wohnte die verwitwete Geheimrätin Tilebein, eine Frau von tiefster Frömmigkeit, in Kunst und wissenschaftlichen Fragen erfahren und anregend. Hier hatte Loewe, „Züllchows Hofkapellmeister", Chopin kennengelernt, vor allem aber Freundschaft geschlossen mit dem Dichter und Historiker Ludwig Giesebrecht, durch die Mitarbeit an seinen Oratorien ihm eng verbunden.

1864 siedelte mein Vater von Stettin nach seinem Gut Rodensande über, am Kellersee, unweit von Eutin, in jener reizvollen Gegend Ostholsteins, die damals im übrigen Deutschland noch so gut wie unbekannt war. Am 7. Februar jenes Jahres schrieb ihm Loewe:
„Heute ist Sonntag; es ist abends 7 Uhr, daß ich mir die Ehre gebe, Ihren allerliebsten Brief aus Rodensande bei Eutin zu erwiedern. Meine Frau, die sich Ihnen und Ihrer Frau Gemahlin mit mir

[1]) Der Klavierspieler und Komponist Adolph Henselt aus Schwabach in Bayern war in Petersburg Musiklehrer der kaiserlichen Prinzen und seit 1858 Generalinspektor des Musikunterrichts in den kaiserlichen Erziehungsanstalten zu Petersburg und Moskau. „Man muß Chopin, Liszt, Thalberg und Henselt gehört haben, um zu wissen, was wirkliches Klavierspiel heißt", sagte Rubinstein.

bestens und hochachtungsvoll empfiehlt, sitzt mir gegenüber auf dem Sopha und strickt, mein Helenchen sitzt links neben mir und schreibt an einer reizenden neuen Novelle ‚Das mysteriöse Haus‘, was mit Shakespeareschem Talent erfunden ist und mich in Erstaunen setzt... Recht oft gedenke ich Ihrer und Ihrer edlen Familie, wenn ich vorüber wandle an dem Neustädtischen Lindenpfade. Ja, denke ich dann, das ganze Leben ist nur ein flüchtiges Kommen und Gehen. Vorigen Montag war noch Besuch bei uns, Frau allerliebste G. R. Schillow und die Frau Bar. v. d. Goltz mit ihrem Nichtchen. Ich habe ein Lied von der Fr. v. Goltz ‚Spirito santo‘ (eine weiße brasilianische Glockenblume, in der eine weiße Taube ihre Fittiche ausbreitend herausfliegt) komponiert und sang es. So ist noch manches kleinere gewachsen z. b. Tom der Reimer (ein altschottisches Ged.) neben einer großen Arbeit: ‚Der heilige Franziskus von Assisi‘, Orat. Giesebrecht. Am 28. Jan. gab ich Haydns Herbst und Winter im Concert auf dem Casino, nachdem vorher mein Johannes der Täufer, ein Vokal-Oratorium mit Orgel in Sct. Jacobi aufgeführt war.
Ihr Tusculum muß nach dem Eingange Ihres Briefes einzig sein! Im Sommer die Reize der Natur zu sehen, wie Sie sie andeuten, u. Voß schildert, ist allerdings ein kostbares Präsentierbrett, ein Album für Anschauung und Leben; und nun, vor allem Sie, wenn Sie mit Ihrem Stock aufstoßen und sagen: Siehe, mein Eigentum! Ich sage: beatus ille! Schade, daß Ihr Flügel nicht in Ordnung ist, das ist die einzige Sache, die mir in Ihrem Brief nicht gefallen hat. Es ist und bleibt eine Dissonanz, es wird doch wohl in Eutin ein Schwenke zu finden sein. Voilà! Voici! Die Scala muß, wenn Ihr Herr gebietet, ganz gehorsamst rein antworten... Ja, ja, wenn der absoluteste aller Regenten es zuläßt, so wäre mir eine Ferien-Partie wohl sehr, sehr erfreulich, das Befinden ist ganz erwünscht, der Jugendmut weicht noch nicht, und selbst die Stimme, wenn das große As sich nicht hören läßt, oder besser gesagt, mausig macht, tönt noch, wie in alter Weise, in ihrem Tenorgeleise. Kommt Zeit, kommt Lust, kommt Rat. März, April, Mai, Juni, Juli — wer weiß? über den Reihn und Belt, auf und ab durch die Welt. Eutin! welche Euphonie! Zwei Vosse, ein M. Weber, und Sie kennen gewiß noch viel mehr Celebritäten, als König von Griechenland, Herzog v. etz. etz. was nicht ist, kann sogar noch werden, es erblühen auch für Botaniker ganz neue Blumen, die man noch nicht gekannt hat, z. B. Spirito santo!
Nun, so eine Feder, mit der man Freunden ein wenig etwas vorplaudert, ist doch recht lieblich! Es ist ein kleines Surrogat für reichste Unterhaltung! Sie kribbelt immer so sacht vorwärts, man freut sich doch darüber und dabei...
Leben Sie recht, recht wohl, alle Fülle der Gesundheit werde Ihnen und Ihrer liebsten Famile reichlich zu Teil. Mit Segen uns beschütte, sagt Paul Gerhardt.

Ganz der Ihrige Loewe."

Zwei Jahre darauf erfolgte die trotz aller äußern Form rücksichtslose Entlassung des bewährten Organisten. Loewe hat diesen jähen Abschied von seiner geliebten Orgel Cäcilie in St. Jacobi nie überwunden. In einem Pfeiler dieser Orgel wurde sein Herz beigesetzt. Auch Chopins Herz ruht nicht auf dem Père Lachaise, sondern in Warschaus Heiliger Kreuzkirche.

Dem Dahingegangenen rief der Germanist Karl Bartsch nach:

Als er fühlte nah'n sein Ende,
sprach er noch mit bleichem Mund:
„Das gelobt mir in die Hände:
nicht in dunklen Erdengrund
bettet, wenn es ausgeschlagen,
mir das müde Herz zur Ruh —
wo der Orgel Säulen ragen,
weist ihm eine Stätte zu."

Wie er bat, so ist's geschehen.
Und die Töne, die im Rohr
bebend auf zum Himmel wehen,
zittern durch sein Herz empor.

Alfred Uhl, einer der jüngsten Wiener Musiker

Alfred Uhl ist der jüngste Komponist Wiens, der auf große Erfolge zurückschauen kann und der sich — in so jugendlichem Alter — eine feste und unumstößliche Anerkennung mit seinem bisherigen Schaffen errungen hat. Seine eminente Musikalität, die kein Grüblertum beschwert, sondern in der gegebenen, mozartisch zu nennenden Natürlichkeit der musikantischen Begabung ihr Charakteristikum hat, treibt ihn schon als Kind, ehe er überhaupt eine Feder in der Hand zu halten vermag, dazu, in Musik zu denken und zu formen. Schaffen ist ihm Natur, selbstverständliches Lebenselement.

In einem hochmusikalischen bürgerlichen Hause kam er am 5. Juni 1909 zur Welt. Der Vater, Beamter von Beruf, war nebenbei Kapellmeister,

die Mutter Pianistin. Wieder ist es der echt Wiener Urgrund musikalischer Begabung und häuslicher Musikpflege, der frühzeitig das Talent reifen läßt. Zahlreiche Klavierkompositionen entstehen, zu denen sich bald Lieder, Divertimentis, ein Streichtrio und andere Werke gesellen. Als Schüler Stutschewskys macht Alfred Uhl im Cellospiel rasche Fortschritte, zugleich wird er Schüler von Franz Schmidt in Komposition. Mit sechzehn Jahren schreibt er eine Messe in h-moll, die seinen Namen weit über Fachkreise hinaus trägt. Sie wurde 1926 in der Augustinerkirche uraufgeführt und zeugt von einem bereits erstaunlich reifen Können und einer überlegenen Beherrschung der Mittel, zugleich aber auch von einem musikalischen Eigenleben und einer Eigenwilligkeit gestalterischer Kraft, die nur genialen Naturen zu eigen zu sein pflegt. Die starke Ausdrucksgestaltung und Natürlichkeit, das „Selbstverständliche" der Entwicklung und des Ablaufes der Musik sind Kennzeichen, die allen Werken Uhls aufgeprägt sind. Die treffliche Orchestertechnik, die sich bereits in diesem Frühwerke geltend macht, findet sich später erneut bewiesen und vervollkommnet in dem „Präludium für großes Orchester" und der im Jahre 1936 uraufgeführten „Österreichischen Suite". Eine große Reihe von Kompositionen entstehen im Laufe der Jahre, Tanzsuiten, ein Klavierquartett u. a. Vor allem ist es das Trio für Geige, Bratsche und Gitarre, das den Ruf des Komponisten Anfang der dreißiger Jahre weiter festigt. Aus der reichen Zahl der Werke sind ferner zu nennen: die Instrumentierung der Festspielmusik „Schweizermann und Schweizergesell'" für die Züricher Festwochen im Jahre 1931, eine kleine Suite für Geige, Bratsche und Gitarre und „Bilder aus Wangeroog" für Klavier. Die volle Reife der in aller Freiheit wirkenden Begabung zeigen die Kompositionen der letzten Jahre, insbesondere das Septett für drei Violinen, zwei Bratschen, Cello und Klarinette, eine Solosonate für Gitarre, für Segovia geschrieben, und das jüngste im Rahmen der Abende der Wiener Mozart-Gemeinde zur Uraufführung gebrachte „Kleine Konzert" für Klarinette, Bratsche und Klavier.

Neben seinem kammermusikalischen und orchestralen Schaffen hat sich Uhl noch einen besonderen Namen durch seine Filmmusiken gemacht. Hier sind es namentlich der Gotthardfilm, Mittelholzers Abessinienflug, ein großer Chinafilm und die „Sinfonie des Wassers" — auf dem Biennale für die Schweiz preisgekrönt —, die seine illustrative und doch auch hier künstlerisch gesättigte Gestaltungskunst im besten Lichte zeigen. Man hofft, daß auch der deutsche Film ihm nun seine Tore öffnen und seine bewährte Kunst in seinen Dienst nehmen wird.

Uhl ist ein weltoffener und dem Leben aufgeschlossener Künstler, der, von echt deutschem Wandertrieb beseelt, gern und weit reiste und für alle Anregungen, wo auch immer sie ihn ansprachen, empfänglich war. Lange Zeit hatte er seinen Wohnsitz in der Schweiz, dann in Paris, und nun hat er sich ständig in seiner Vaterstadt niedergelassen. Wenn eine gewisse Kühnheit sein kompositorisches Schaffen bestimmt, so ist das Wiener und damit das echt deutsche Wesen doch der starke Rahmen, der naturhaft tragende Grund, der alle diese Anregungen von nah und fern in sich aufnimmt. Grundlegend ist der Stil bestimmt durch die ausgezeichnete Ausbildung, die Uhl durch Franz Schmidt erhielt. Dieser Wiener Künstler, der die klassische Tradition mit offenem Sinn und weitblickendem Verständnis für lebendige Entwicklung an seine Schüler weitergab, ist selbst ein Musiker, der in seinem Schaffen nie haltmachte und in seinem letzthin uraufgeführten Oratorienwerke kühn neues Klangland beschreitet. Alfred Uhl geht, seiner Altersgeneration entsprechend, in schöpferischer Kühnheit über seinen Lehrer hinaus, aber in keinem Takt verleugnet er eben jene deutsch-österreichische Note, deren Urgrund Melodie und Klangfreude ist. Gewiß sind bei ihm rhythmische Energien mitunter vorzugsweise bestimmend für das musikalische Geschehen, nie aber bricht das Kunstwerk auseinander, erdrückt durch die Vorherrschaft eines seiner fundamentalen Elemente. Zum linearen Denken im zeitgenössischen Sinne, verbunden mit jenen stark rhythmischen Formungsgestaltungen, hat er eine starke Neigung. Das Ursprüngliche seines Musikertemperaments vermag sich hier am freiesten auszuleben in dem Vorwärtsgetriebenwerden, dem pausenlosen Dahinströmen lebendiger Kraftfülle. Das ist die Charakteristik der Allegrosätze. Das „Kleine Konzert" zeigt das ausgeprägte Erscheinungsbild dieser Stilhaltung. In der Kantilene der Mittelsätze breitet sich aber, echten Gegensatz schaffend, das empfindsame Leben aus, und es offenbart sich auch in ganz besonderer Weise in der seiner deutsch-österreichischen Heimat gewidmeten Suite, die in einzelnen Stimmungsbildern landschaftliche Impressionen aneinanderreiht. Von seiner starken Zeitdurchdrungenheit legt die noch unvollendete „Sinfonie der Arbeit" lebendiges Zeugnis ab.

Das Uhlsche Schaffen ist in seinem Reichtum und seiner umfassenden gestalterischen Begabung (siehe auch seine illustrative Filmkunst) nicht auf einen Nenner zu bringen. Sein Schwerpunkt läßt sich jedoch erfassen in dem Begriff einer „absoluten

Musik" — wie man sie schlagwortartig und nicht immer glücklich zu bezeichnen pflegt. Dieser Begriff soll hier nichts anderes besagen als eine Umschreibung rein musikantischen und urmusikalischen Wesens und damit einer Mozartischem Geiste und Mozartischer Begabung verwandten Haltung. Diese bedeutende und naturhafte musikalische Veranlagung in ihrer Selbstverständlichkeit schöpferischen Gestaltens hebt Alfred Uhl aus dem Kreise der jungen Wiener Generation in besonderer Weise heraus und läßt auf seine weitere Arbeit außerordentliche Hoffnungen sehen.

Andreas Ließ.

Die ukrainische Musik

Das ukrainische Nationalterritorium ist heutzutage unter die Sowjetunion, Polen, Tschechoslowakei und Rumänien aufgeteilt. In den zwei letzten Staaten befinden sich nur unbedeutende Bruchteile desselben, während der größte Teil der Ukrainer unter der bolschewistischen Herrschaft und der kleinere in den Grenzen Polens lebt. In Polen bewohnen die Ukrainer die östlichen Woiwodschaften.

Das Musikleben der Ukrainer unter der Sowjetherrschaft ergießt sich in einem breiten Strom, schreitet aber nicht die normalen Wege. Die sozialen und antinationalen Experimente zwingen die Staatsbehörden der Sowjetunion die entsprechenden Formen allen Gebieten des Lebens aufzuwerfen. Sie zwingen — es mag noch so merkwürdig scheinen — auch der Musik eine gewisse soziale Ideologie auf, was selbstverständlich deformierend und hemmend auf die Entwicklung derselben wirkt. Aber anderseits dringt das gesunde ukrainisch-nationale Element siegreich in alle Gebiete der Musik und beherrscht sie langsam.

An dem Horizont der Musik erscheinen mächtige Talente, wie L. Rewutzkyj, P. Kosytzkyj, M. Werykiwskyj u. v. a. Sie hätten unter normalen Verhältnissen eine prägnante und reiche Epoche bilden können; doch muß unter dem bolschewistischen Regime der größte Teil ihrer Energie dem Kampfe um das alltägliche Brot und der ideologischen Anpassung gewidmet werden. Aber auch unter solchen Verhältnissen kann man von ihren bedeutenden Errungenschaften sprechen. Das Musikleben der Ukraine unter Sowjetherrschaft hat eigene und sehr schwierige Verhältnisse und würde, um entsprechend charakterisiert zu werden, eine besondere Behandlung verlangen. Wir weisen hier nur darauf hin, daß die zeitgenössische ukrainische Musikkultur unter der Sowjetherrschaft auf andere ukrainische Gebiete nicht durchdringt und keinen Einfluß auf dieselben ausübt, und zwar aus verschiedenen Gründen, wie russische Zwangseinflüsse, eine fremde soziale Ideologie, endlich auch die Absperrung der Staatsgrenzen. Man kann deshalb sagen, daß in den letzten Zeiten das Musikleben der Ukrainer, die in Polen verweilen, von der Gesamtheit des ukrainischen Musiklebens abgesondert und auf eigene künstlerisch-schaffende wie auch materiellen Kräfte angewiesen ist.

Zum Musikzentrum der Ukrainer in Polen wurde die Stadt Lemberg. Hier sind die ernstesten und einflußreichsten Musikinstitutionen konzentriert, die gewissermaßen auch das Musikleben der Provinz leiten. Der Musikverein namens M. Lyssenko (gegr. 1903) ist der vermögendste. Er hat ein schönes Haus mit einem Konzertsaal in Lemberg, erhält eine Musikschule und führt einen eigenen Verlag.

Der „Verband der ukrainischen Berufsmusiker" befaßt sich — außer mit Fragen der Berufsorganisation — auch mit Veranstaltung sinfonischer und Kammerkonzerte, führt auch einen eigenen Notenverlag und gibt eine der Musik gewidmete Monatsschrift heraus: „Ukrainska Musyka" (Die ukrainische Musik). In Lemberg besteht auch ein ukrainischer Musikverlag: „Torban", doch kann derselbe infolge Kapitalienmangel keine umfangreiche Tätigkeit entfalten. Außerdem gibt es dort eine ganze Reihe ukrainischer Gesangvereine, manche von ihnen alt und verdient, wie „Bojan", „Banduryst" und andere, die jünger sind.

Ähnliche Musikorganisationen in entsprechend kleinerem Umfang bestehen auch in allen Provinzstädten. Leider sind sie in irgendeine Zentralorganisation nicht zusammengefaßt und bestehen fast unabhängig voneinander.

Neue Reihen von Berufsmusikern und guten Liebhabern werden in der Schule des Musikinstitutes namens „M. Lyssenko" ausgebildet, das sämtliche Konservatorialabteilungen besitzt. Die Zentrale der-

selben befindet sich auch in Lemberg und die niedrigeren Schulstufen, Filialen der Schule, in den Provinzstädten.

Alle diese Musikinstitutionen wurden mit großem Aufwand, unter großen Bemühungen der Ukrainer allein organisiert, werden ausschließlich dank der Arbeit und Opferwilligkeit der ukrainischen nationalen Gesellschaft erhalten und bekommen vom polnischen Staate keine Zuschüsse.

Ungeachtet der jahrhundertelangen Nachbarschaft der Ukrainer und Polen und der jetzigen Zugehörigkeit der Ukrainer zum polnischen Staate weist die ukrainische Musik keine polnischen Einflüsse auf. Viele ukrainische Komponisten, die eben im ukrainischen Musikleben in Polen tätig sind, sind Zöglinge ausländischer, westeuropäischer Konservatorien, vor allem der deutschen und tschechischen, wie z. B. Dr. St. Ludkewytsch (Wien), Dr. B. Kudryk (Wien), A. Rudnytzkyj (Berlin) und weiter die Zöglinge Prags: Dr. W. Barwinskyj, M. Kolessa, Dr. N. Nyzankiwskyj, Dr. S. Lyssko, R. Simowytsch, St. Lissowska u. a. Sie sind alle in der deutschen oder aber tschechischen Musikatmosphäre erzogen worden und aufgewachsen; es ist also nicht verwunderlich, daß sie, von der einen oder anderen durchdrungen, diese Kulturen auf den heimischen Boden übertragen haben. Hier erwartete ihrer eine große Aufgabe: Die technischen Errungenschaften der Musik Westeuropas den Elementen und dem Geist der ukrainischen Musik anzupassen und mit ihnen organisch zu verbinden. Diese Arbeit, die in Kyjiw (Kiew) vor rund 70 Jahren von M. Lyssenko (Zögling des Leipziger Konservatoriums) angefangen wurde, wird gegenwärtig bereits von der dritten Nachfolge ukrainischer Komponisten fortgesetzt. Es wurden in dieser Beziehung vergleichend bedeutende künstlerische Erfolge erzielt, besonders in der Chorliteratur, in letzten Zeiten auch in der instrumentalen Richtung. Doch macht ein Mangel an ukrainischen Operntheatern in Polen die Entwicklung der ukrainischen Opernliteratur ganz unmöglich. Ihre schöpferische Tätigkeit, die ihrem Wesen und Geiste nach ukrainisch ist, entwickeln die zeitgenössischen ukrainischen Komponisten im Rahmen verschiedener Stile vom konservativ-klassischen des B. Kudryk, durch den ukrainischen Wagnerianer St. Ludkewytsch, die lyrischen Melodisten-Neoromantiker W. Barwinskyj und N. Nyzankiwskyj, harte Harmoniker S. Lyssko und M. Kolessa, bis zum Grenzatonalismus des A. Rudnytzkyj. Bei allen ist jedoch ein ausgesprochener Einfluß der ukrainischen Volkslieder vorhanden, was der ukrainischen Musik einen eigentümlichen, originellen Charakter verleiht.

Die bedeutenderen ukrainischen Konzertkünstler: Sänger, Instrumentalisten und Dirigenten sind fast sämtlich auch Zöglinge von Wien, Prag und Berlin; sie leben und wirken teilweise im Ausland, wie Ljubka Kolessa, Nossalewytsch, Bereznytzkyj, der unlängst verstorbene Menzinskyj.

Die ukrainische Musikwelt in Polen hat dagegen mit derjenigen der Polen keine Berührung. Zwar kommt jährlich einmal ein Beamter des polnischen Schulministeriums aus Warschau nach Lemberg, um eine amtliche Visitierung der ukrainischen Musikschulen vorzunehmen. Außerdem gibt es keine gemeinsamen ukrainisch-polnischen Organisationen oder keine Beziehungen. Die Ukrainer bilden in Hinsicht auf die Musik eine ganz abgesonderte Welt für sich, in welcher — wenn von fremden Einflüssen die Rede sein kann — nur deutsche und tschechische Einflüsse zu vermerken sind.

Senowij Lyssko.

Neue Noten

Klaviermusik

Ballade und Humoreske betiteln sich zwei Klavierstücke von Theodor Veidl (Verlag Kistner & Siegel, Leipzig, Verl.-Nr. 29 149 und 29 150), die deutlich erkennen lassen, daß hier ein Talent an konkreten Beispielen Zeugnis von achtbarem Können ablegt; aber doch fehlt den sich hier regenden Ideen die Klarheit, dem klingenden Gewebe die stilbildende Kraft, der formalen Entwicklung die überzeugende Folgerichtigkeit. Sich mit Bedeutung auch auf dem Gebiet des kleinen Klavierstückes auseinanderzusetzen mit der Tradition und mit der eigenen Verantwortlichkeit, setzt jenen Ernst voraus, der — nach Cornelius — das Kunstwerk adelt, dessen Abwesenheit es zu einem Kunststück herabsetzt: „... (er) ist eine aus dem innersten Grunde der Weltanschauung und Lebensauffassung erwachsene Kraft der Seele." Viel Unausgegorenes und leicht Hingeschriebenes in der Ballade und der Humoreske hindern, diese Stücke des wie gesagt talentierten Komponisten voll an-

zuerkennen. — Mit einer ziemlich vitaminarmen Motorik, die sich der obligaten Satztechnik annähert, bestreitet Isidor Stögbauer die trotz räumlicher Knappheit zu eintönigen Stücke „Präludium und Fuge" op. 59; die im selben Heft (Verlag Kistner & Siegel, Leipzig, Verl.-Nr. 29 125) enthaltene „Sonatine in C-dur" op. 64 erhebt die ehedem verspottete Manier der Rosalie (Schusterfleck) zum Hauptthema des ersten Satzes, doch enthalten auch der zweite (Scherzo) und dritte Satz (Rondo) reizvolle Züge, die auf eine gewisse Routine des Komponisten schließen lassen. — Zu einer dankbaren Studie geschliffenen Vortrages kann das erste der drei „Preludes" von Frederic Lord gestaltet werden (Verlag J. & W. Chester, London), es stellt durchgehend 5 Sechzehntel der Achteltriole gegenüber, ist aber völlig ähnlichen Bicinien von Chopin und Liszt verhaftet; die beiden folgenden Stücke verblassen angesichts der ähnlichen Stücke von Scriabine.

Religiöse Musik

Joh. Nep. David hat den 6. Teil seines Choralwerkes für Orgel vorgelegt (Edition Breitkopf Nr. 5571 f). Die kontrapunktische Sicherheit Davids ist bekannt. Das bringt auch das „Lehrstück für Orgel" über den Choral „Christus, der ist mein Leben" zum Ausdruck: 14 Bearbeitungen im stylus gravis; doppelter Kontrapunkt wechselt mit Kanonkünsten usw. ab, mit geradezu peinlichster Genauigkeit „stimmt" der imitatorische Satz bis zur letzten Note, eine Bändigung erstaunlicher Konzentration beherrscht das Notenbild in allem, sei es nun ein schlichtes Bicinium oder ein Kanon über freiem Baß mit zeilenweisem Cantus planus oder ein vierstimmiger Kanon, dessen Tenorstimme vom Alt in umgekehrter, vom Baß in rückläufiger und vom Sopran in rückläufiger umgekehrter Bewegung durchgeführt wird. Ohne die ganze Fülle der mannigfaltigen Kombinatorik des „Lehrstückes" ausführlicher zu beschreiben, sei auf zwei Glanzstücke hingewiesen, die erweisen, daß das Ganze doch nicht bloß asketische Schularbeit — allerdings vollendet gekonnte! — ist, sondern künstlerische Formulierung orthodoxer Haltung: Das dritte Stück, eigenartig rhapsodisch in der zunächst vom Pleno-Pedal allein bestimmten Taktmensur mit einer allmählich auftauchenden, von der Mitte an zum Schluß hin immer plastischer und fülliger werdenden thematischen Konzentration im doppelten Kontrapunkt der Duodezime in Umkehrung, beziehungsreich in diesem Werden aus mystischem Dunkel zu klarer Fünfstimmigkeit und geheimnisvoll zugleich schon durch das Fehlen der Taktstriche überhaupt; das andere Glanzstück, die Chaconne-Fuge in f-moll, grandios in der geistigen Spannweite. Über den in der heutigen Kirche kaum verwendbaren Zweck hinaus sei das bedeutende Werk als Übungsmaterial zum gründlichen Studium angelegentlich empfohlen. — Die vier Sätze für Bläser über den Choral „Nun freut Euch lieben Christen g'mein" von Joh. Nep. David (Breitkopf & Härtel, Leipzig) sind schlicht, aber durchaus nicht alltäglich gearbeitet. — Die Kantate „Frühlingsfeier" nach Worten von Klopstock für Sopran- und Baritonsolo, gemischten Chor, großes Orchester und Orgel von Hermann Henrich op. 31 (Edition Schott, Nr. 3298) hat uns nichts zu sagen. Textlich ergeben sich uns Heutigen Schwierigkeiten; diese pathetische Lyrik pietistischer Jehova-Anrufung des leidenden Gottmenschen ist allzu zeitbedingt, die persönlichen Gefühlsströme zu wenig gemeinverbindlich. Zur musikalischen Wiedererweckung des lyrischen Epikers, vor dem sich Herder, Goethe und Schiller achtungsvoll verneigten, ist diese Ode wenig geeignet. Die Komposition verwendet drastische Harmonien, den Text zu illustrieren. — Überzeugender wirken die markigen Klänge über den Text „Schon will ein goldner Morgen tagen" von K. M. Kaufmann, die Hermann Zilcher im Gebet der Jugend für Knaben- und gemischten Chor, hohe Solostimme und Orchester op. 75 anstimmt (Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig). Die auf ansprechende Wirkung hin angelegte Komposition verzichtet nicht auf Einzelwirkungen, modulatorische Unruhe und abgenutzte Wendungen. Die Verwendung der Deutschlandhymne vermag aber nicht dem Werk zu volkstümlicherer Verbreitung zu verhelfen, da es nicht aus einem Guß einheitlich gestaltet erscheint.

Paul Egert.

Lilo Martin: Lieder an die Mutter. Op. 4. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1938.

Diese im Original für eine hohe Singstimme mit Orchesterbegleitung geschriebenen vier Lieder haben Texte verschiedener Dichter zur Vorlage (Eichendorff, Brentano, Bürger). Eine Einzelaufführung jedes der Lieder ist möglich. Die Verschiedenheit der Textinhalte gab der Künstlerin Gelegenheit, die Farbigkeit ihrer musikalischen Palette vor dem Hörer auszubreiten. Daß wir damit zufrieden sind, können wir freudig bestätigen. Eine gewisse Vorliebe für polyphone Satzgestaltung liegt vor.

Im Gefolge davon findet eine engere Verknüpfung von Singstimme und Begleitung statt. Eine sparsame und vollkommen unauffällige Anwendung von Tonmalerei, liedhaftes und deklamatorisches Gestalten der Singstimmenmelodik legen Zeugnis ab von dem Können der Komponistin, so daß wir diese „Lieder an die Mutter" als willkommene Beiträge zur Liedliteratur der Gegenwart betrachten können.

Gertraud Wittmann.

Karl Bleyle: Vier Lieder für eine Singstimme und Streichquartett oder Klavier. Op. 43. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1938.

Vor uns liegen vier Lieder des Stuttgarter Komponisten, und zwar in der von ihm selbst vorgenommenen Bearbeitung für Klavier. Drei der Lieder vereinigen in sich die Elemente des Liedhaften, Volkstümlichen, während das Lied Nr. 1 „Wie lange wird es währen?" (Heinz Stadelmann) mit seiner wortgezeugten „Melodie" und der dazu geschaffenen blockhaften, vollgriffigen Begleitmotivik den Sinfoniker Bleyle ahnen lassen. Für die nicht gerade sehr originellen Verse Leo Hellers „Vorfrühling" fand auch der Komponist keine veredelnde musikalische Deutung. Einzelne Teile des Begleitsatzes erinnern an Hildachs „Lenz" (... es rieseln die Quellen). Unsere positive Stellungnahme zu den Liedern Bleyles erfährt dadurch keine Einschränkung.

Gertraud Wittmann.

Kurt Atterberg: Klavierkonzert op. 37. Edition Breitkopf.

Das Klavierkonzert des bekannten schwedischen Komponisten Kurt Atterberg knüpft stilistisch an das Virtuosenkonzert des Romantikers an, wobei jedoch der Wille zu stärkerer Konzentrierung in Thematik und Aufbau unverkennbar ist. Dies wird besonders deutlich in den beiden Ecksätzen, die durch rhythmisch profilierte Themen ein sehr schwungvolles Gepräge erhalten und damit einen hohen Grad äußerer Geschlossenheit erreichen. Während der erste Satz das Sonatenschema im wesentlichen beibehält und durch plastische, gegensätzliche Themen gewinnt, interessiert der zweite vor allem durch Variationen eines volksliedhaften Themas, das anfangs über einem ostinaten Baß auch harmonisch reizvoll entwickelt wird. Eine kurze Kadenz des Klaviers, die auch den Anfang des Werkes bildet, leitet dann über in den letzten Satz, ein Rondo, das durch seinen klaren Aufbau und seine kraftvolle Rhythmik am überzeugendsten wirkt. Dem Solisten sind überall dankbare Aufgaben gestellt; reiches Passagenwerk und üppige akkordische Klangentfaltung wechseln miteinander ab und gestalten das Werk äußerst farbig. Eigentümlich überhaupt, daß ein nordischer Musiker wie Atterberg eine solche Vorliebe und Sinn für das rein Klangliche besitzt. Auch in harmonischer Hinsicht tritt dies stark hervor, wenngleich die allzu breite Entfaltung auf akkordlicher Grundlage hier oft zur Gefahr werden kann, einmal für den Zuhörer, dessen Ohr leicht für diese Wirkung abstumpft, zum anderen aber für den Solisten, der sich nur schwer gegenüber den Klangmassen des Orchesters behaupten kann. Immerhin ist aber die Harmonik und Melodik Atterbergs stark genug, um dem Werk die nötige Spannung und Intensität zu geben, die es als Konzert haben muß.

Erich Thabe.

Klavierstücke für Anfänger aus dem 18. Jahrhundert, herausgegeben von Alfred Kreutz. Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Eine gute instruktive Auswahl kleiner Kompositionen von Meistern des 18. Jahrhunderts, die großenteils auch als Traktatschriftsteller hervorgetreten sind. Die Stücke sind nach der Schwierigkeit geordnet und zeichnen sich durch sorgfältige Vermerke über Fingersatz usw. aus. Als technisches Studienwerk für die erste Stufe vorzüglich geeignet.

Wolfgang Boetticher.

Hans Dünschede: Valse Capriccio für Violine und Pianoforte, op. 15. Verlag Heinrichshofen, Magdeburg 1938.

Das Werk verrät den technisch routinierten Violinkünstler, der seinem Instrument neuartige Spieleffekte abzugewinnen weiß. Der Tiefe des Ausdrucks wird durch den stark betonten Unterhaltungscharakter eine Grenze gesetzt, freilich hebt der Mittelteil des Stücks das Ganze aus der Umgebung der zahllosen problemlos-gefälligen Walzerkapricen heraus.

Wolfgang Boetticher.

Georg Philipp Telemann: Lustige Suite in C-dur für 2 Violinen, Viola, Violoncello (Kontrabaß) und Klavier (Generalbaß). Herausgegeben von Adolph Hoffmann. Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin, 1937.

Das im Erstdruck vorgelegte Werk gehört zu den „bouffonnes", d. h. zu den komischen Suitenformen Telemanns. Die Rhythmik ist keck, das Wechselspiel der Stimmen farbenreich. Dieses Gelegenheitswerk verkörpert Hausmusik im besten und zeitnahen Sinne, die Besetzung der einzelnen

Stimmen ist nicht streng verbindlich. Namentlich die beiden Menuetts sind reizvoll und sprühen voller lustiger Gedanken.

Wolfgang Boetticher.

Günther Ramin: Canzona con Fugato (e-moll). Breitkopf & Härtel 1937.

Die mit etwas widerhaariger Rhythmik dem Einklang konsequent entstrebende Chromatik läßt ein häßliches Thema entstehen. Die Unterbrechung mit einem Andante beruhigt sehr, fast zu sehr, da man alsbald die süßen Klänge eines verschollenen „Andante religioso" zu vernehmen meint. Das unruhige Fugato trägt den Gedanken der konsequent auseinanderstrebenden Chromatik weiter. Das Stück liegt glänzend in der Hand, offenbart indessen Reize sehr entlegener Art aus Ramins Meisterhand. Verwundert findet man gerade dies Stück im dritten Teil von Ramins Organistenamt wieder.

Walter Haacke.

Fidelio F. Finke: Sieben Choralvorspiele für Orgel. Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Die Stücke sind in den Jahren 1928 bis 1930 geschrieben. Die Cantus firmus-gebundene Setzweise mit schweren kanonischen Führungen erinnert an den Stil J. N. Davids. Der Ernst und die tiefe Empfindung Finkes kommt in vier Passions- und Bußchorälen am schönsten zum Ausdruck. Die Härten des Klanges entsprechen nicht allein der Logik des Kontrapunkts, sie sind vielmehr im Ablauf einer sehr melodischen Linearität von entscheidendem Stimmungswert. Die düstere kraftvolle Art dieser Musik stellt große Anforderungen und wird auf die Dauer immer fesselnder wirken.

Walter Haacke.

Friedrich Textor: Sammlung „Jubilate". Verlag Fritz Oltersdorf, Hameln.

Die 21 Nummern umfassende Sammlung enthält Bearbeitungen von Chorälen und kirchlichen Liedern und zwei Originalkompositionen von Friedrich Textor (Jubilate-Deutschland-Vaterland, Heilige Weihnacht). Die gediegen gearbeiteten, wohlklingenden Sätze sind für Kinder-, Frauen-, kleinere Kirchen- und Landchöre gedacht, denen auch für die instrumentale Besetzung meistens nur wenig Kräfte zur Verfügung stehen. Anspruchsvolleren Vereinigungen wird die Führung der Instrumentalstimmen (außer dem Begleitinstrument meist nur Violine I u. II, mitunter auch Viola) zu abhängig homophon erscheinen.

Erich Schütze.

Franz Jillinger: Gottes ist der Orient (Goethe). Motette für dreistimmigen Männerchor a cappella. Verlag Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Der schon oft vertonte Text erfährt in zeitnaher Stilhaltung eine neue, wirkungsvolle, musikalische Ausdeutung. Die erhabene Feierlichkeit kommt in weit ausschwingenden melodisch-harmonischen Führungen charakteristisch zum Ausdruck.

Erich Schütze.

* Musikalisches Schrifttum *

Die Besprechungen von neuem Musikschrifttum werden im Einvernehmen mit der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums veröffentlicht.

Alfred Morgenroth: Hört auf Hans Pfitzner. Kernsätze deutscher Kunstgesinnung aus seinen Schriften und Reden. Bernhard Hahnefeld Verlag, Berlin, 1938. 120 Seiten.

Die Schriften Hans Pfitzners enthalten trotz mancher Einseitigkeiten, auf die der schöpferische Mensch ein Recht hat, Mahnrufe, die für unsere Zeit des Neuaufbaus einer arteigenen Kultur von größter Bedeutung sind. Die Verbreitung der Buchveröffentlichungen Pfitzners steht in einem Mißverhältnis zu ihrer Wichtigkeit. Daher ist es begrüßenswert, daß Alfred Morgenroth aus allen Schriften gewissermaßen die Leitsätze herausgeholt und gesammelt hat. Man darf hoffen, daß Pfitzner auf diesem Wege zu einer Wirkung in die Breite gelangen wird. Jeder Abschnitt ist mit Quellenangabe versehen, und Morgenroth hat mit gutem Geschick alles zu bestimmten Themen Gerige in Kapiteln zusammengefaßt. Der Kulturpolitiker Pfitzner tritt infolge dieser Einteilung ebenso in Erscheinung wie der Künstler und Musiker. In geradezu seherischer Schau hat er Zustände und ihre Auswirkungen schon vor Jahrzehnten klar erkannt und gekennzeichnet. Ein hohes Ethos und eine fanatische Liebe zum Deutschen in der Kunst sprechen aus jeder Äußerung.

Der erzieherische Wert der vorliegenden, geschmackvoll ausgestatteten Sammlung kann nicht hoch genug veranschlagt werden.

In einer weit ausholenden Einleitung hat Morgenroth das Bild des Denkers und Schriftstellers Pfitzner umrissen. Da werden die starken Wurzeln seiner Kraft klargelegt, denn Pfitzner bekennt sich mit Stolz zu den großen Geistern unter den Deutschen, denen er sich verwandt fühlt. Man entnimmt diesen Ausführungen, daß manches vielleicht hart erscheinende Urteil Pfitzners, manche Schroffheit — wie alles in seinem Schaffen — aus Liebe und unbeirrbarem Glauben an Deutschland geschrieben wurde.

Herbert Gerigk.

Sir James Jeans: Die Musik und ihre physikalischen Grundlagen. Aus dem Englischen von G. Kilpper. 291 Seiten. Gebunden 6,75 RM. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1938.

Die Absicht des Verfassers, „in großen Zügen den — teils schon bekannten, teils erst neu erforschten — Teil der Naturwissenschaften zu umreißen, der sich speziell mit den Fragen und Problemen der Musik befaßt, und zwar ohne beim Leser irgendwelche mathematischen oder physikalischen Kenntnisse vorauszusetzen", ist in sehr ansprechender Weise verwirklicht worden. Die physikalische Schwingungslehre, zum größten Teil modernisierte Wiedergabe des klassischen Helmholtz bzw. dessen Übersetzers und Ergänzers Ellis, ist mit trefflichem Lehrgeschick unter Benutzung sehr instruktiver Abbildungen und unter Heranziehung vieler instrumentenkundlicher Daten dem Laien verständlich und interessant gemacht worden. In dem Kapitel „Konsonanz und Dissonanz" wird — eine seltene und darum um so erfreulichere Erscheinung — die Problematik der reinen, der ungleichschwebend und der gleichschwebend temperierten Stimmung sowie der Tonleiterbildung in vorbildlicher Weise unter Beschränkung auf das notwendigste Zahlenmaterial zu vollkommener Klarheit gebracht. Daß dem Physiker Jeans, wenn er das Musische streift, manche befremdende Bemerkung entschlüpft, erscheint verzeihlich. Aber: um wieviel interessanter und wertvoller würde das Buch noch sein, wenn die primitive Psychophysik des Schlußkapitels durch eine nach heutigen Grundsätzen entwickelte Tonpsychologie ersetzt würde!

Heinrich Schole.

Hans Kayser: Vom Klang der Welt. Ein Vortragszyklus zur Einführung in die Harmonik. 180 Seiten mit 16 Abb., geb. (5 Fr.) 3 RM., geh. (4 Fr.) 2,40 RM. Max Niehans Verlag, Zürich und Leipzig.

Dieses Buch „Vom Klang der Welt" oder vom harmonikalischen Philosophieren stellt sich als ein Versuch dar, modernste Wissenschaft oder doch deren volksgängigstes Schlagwortecho wie Quantentheorie, Unbestimmtheitsrelation, Kristallstruktur, Kugelalge, Zentralnervensystem, Keimdrüsensystem, Welt der Werte usw. mit altchinesischer, indischer, griechischer und jüdisch-kabbalistischer Magieweisheit auf einen gemeinsamen erkenntnistheoretischen Nenner zu bringen. Dieser Nenner wird gefunden in der „harmonikalischen Gesetzmäßigkeit", und diese macht es möglich, daß der Quantenbegriff (S. 76) mühelos aus dem ventillosen Horn deduziert wird, daß die anorganische Natur (S. 87) „ihren einzig vollkommenen Gedanken" im vollkommenen Kristall „restlos zu Ende denkt", daß (S. 109) die Kugelalge sich in einen Akkord auflöst, wobei die einzelnen Töne wieder in ihr Sonderdasein treten, und daß (S. 124) das Verhältnis des Zentralnervensystems zum Keimdrüsensystem sich als eine zweifellos enharmonische Struktur entschleiert. Gegen eine solche Harmonika des kompletten Unsinns pflegen im deutschen Schulunterricht systematisch Hemmungen gesetzt zu werden, so daß wir für uns hoffen und für das Buch fürchten, daß niemand mit Untertertiareife darauf hereinfällt.

Heinrich Schole.

Hellmuth Christian Wolff: Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Otto Elsner, Verlagsgesellschaft, Berlin, 1937.

Die Arbeit Hellmuth Christian Wolffs ist eine mit großer wissenschaftlicher Sorgfalt durchgeführte Studie über eines der wichtigsten Kapitel der italienischen und darüber hinaus der europäischen Operngeschichte. Sie erweitert unsere Kenntnisse über die Barockoper in wesentlichen Punkten. In erster Linie kommen diese wissenschaftlichen Einzelergebnisse der musikalischen Fachwelt zugute, die hier nicht nur eine große, bis in die Einzelheiten nach strenger wissenschaftlicher Methode aufgebaute Übersicht der Periode nach Cavalli und Cesti findet, sondern auch eine Fülle gut herausgearbeiteter Form- und Stilmerkmale bei den einzelnen Gattungen der untersuchten heroischen, heroisch-komischen und historisch-komischen Oper. Durch Wolffs Forschungen verschiebt sich z. B. der Anteil der neapolitanischen Schule an der Ausbildung wesentlicher Stilelemente, etwa der Dacapo-Arie, zugunsten Venedigs: eine zweifellos wichtige musikwissenschaftliche Tatsache. Über diese wertvollen Forschungsergebnisse heraus aber darf die

Arbeit Achtung beanspruchen durch den kulturhistorischen Hintergrund, durch die politischen und weltanschaulichen Beziehungen der Opernstoffwahl und durch die Verbindung zur deutschen Musik. Wenn der Verfasser auch nicht sämtliche Verbindungslinien übersieht, z. B. die zur Wiener Musikübung der gleichen Zeit, so gelingt es ihm doch, überzeugend darzulegen, daß — wie er im Vorwort ausführt — „in Venedig Entstehung und erste Blüte einer volkstümlichen und nationalen Kunst vor sich ging, welche nicht nur den ersten deutschen Opern in Hamburg und Hannover zum Vorbild diente, sondern welche die Forderung nach Pflege der volkstümlichen Elemente in der Musik überhaupt verbreitete". In dem ausführlichen Literaturverzeichnis vermißt man die Kennzeichnung der jüdischen Wissenschaftler.

Hermann Killer.

Hans Watzlik: Die Krönungsoper. Verlag Adam Kraft, Karlsbad, Leipzig, 1937.

Aus der Hochflut der Musikromane, die wir in den letzten Jahren erleben, hebt sich Watzliks Buch als ein wirklich dichterisch gestaltetes Werk heraus. Ähnlich wie Mörike schildert der sudetendeutsche Dichter eine Reise Mozarts nach Prag, diesmal aber die letzte, schon von Ahnungen und Schauern des nahen Endes umwehte Fahrt zur Kaiserkrönung in die böhmische Hauptstadt. Mozart hatte eine „Krönungsoper" zu schreiben, den „Titus", und der längst über die alte opera seria zu den Höhen einer nationalen deutschen Kunst emporgewachsene Meister mußte noch einmal künstlerische Zwangsarbeit leisten. Die Lebens- und Schaffensnot dieser Zeit schildert Watzlik, ebenso aber die Persönlichkeit des Meisters, den Menschen und Künstler, Zeit und Umwelt. Alles wird im Glanz einer reifen dichterischen Sprache zu einem geschlossenen Romankunstwerk, in dem sich der kundige Sinn für die geschichtlichen Tatsachen und die echte dichterische Schau die Waage halten. Man lernt Mozart aus diesem feinen Buch kennen und lieben und bekommt ein vertieftes Verhältnis zu seiner Musik. Höhepunkt der Darstellung sind auch die Schilderungen der böhmischen Landschaft und Prags im ausgehenden 18. Jahrhundert. Hermann Killer.

Kurt Martens: Die junge Cosima. Verlag Otto Janke, Leipzig, 1937.

Kurt Martens hat sich als Schriftsteller von Rang bereits ausgewiesen. Sein aus großer Verehrung für Cosima Wagner geschriebener Roman „Die junge Cosima" zeigt erneut die Vorzüge seiner geschmackvollen, in diesem Falle noch besonders durch eine intensive Beschäftigung mit dem Stoff gekennzeichneten Schreibweise. Dieser Stoff allerdings enthält so viele Klippen, daß daran in besonderer Weise die Probleme des musikgeschichtlichen Romans deutlich werden. Bei allem darstellerischen Geschick wird das Thema nicht restlos bewältigt. Es bleibt — bei guter Kenntnis und Beherrschung der Materie — allzu vieles „romanhaft", wird nicht gestaltet, ganz abgesehen von der — freilich entschuldbaren — Einseitigkeit in der Verteilung von Licht und Schatten. Der Roman erhält seinen Wert weniger als Persönlichkeitsbild einer großen Frau, sondern vornehmlich als Beitrag zur Unterhaltungsliteratur.

Hermann Killer.

Robert Bory: Richard Wagner. Sein Leben und sein Werk in Bildern. Verlag Huber & Co., Frauenfeld und Leipzig, 1938. 249 Seiten. 18 RM.

Der Verfasser leitet das Prachtwerk mit der Feststellung ein, daß er keinen Beitrag zur Wagner-Forschung liefern will. In aller Kürze und in Kleinigkeiten nicht immer zuverlässig wird ein Überblick über die Lebensereignisse gegeben, und dann zieht in 600 Bildern ausgezeichnet geordnet und lückenlos das Wirken und Schaffen Richard Wagners vorüber. Die Umwelt ist ebenso berücksichtigt wie alles, was unmittelbar auf ihn Bezug hat. Wenn man glaubt, daß über Wagner kaum neues Bildmaterial beizubringen sei, so belehrt uns Bory dank seines bewundernswerten Sammlerfleißes eines besseren. Neben gut ausgewählten Handschriftenproben sind besonders die Fotos der Zeit, die Seltenheitswert besitzen, bemerkenswert. Hinzu kommt das hervorragende graphische Wiedergabeverfahren, das den Bildern durchweg ein künstlerisches Gepräge und größte Plastik verleiht. Trotz der Bescheidenheit Borys ist der Quellenwert dieser vorbildlichen Monographie in Bildern bereits des erstmalig veröffentlichten Materials wegen hoch zu veranschlagen. Die Anordnung der Bilder zeugt von gutem Geschmack, und die wichtigsten Dokumente — wie die Wiedergabe der vier Lenbach-Gemälde — nehmen je eine ganze Seite in dem Großformat des Buches ein. Durch die Weite des Gesichtskreises — alle irgendwie in seinem Leben bedeutsamen Persönlichkeiten und Stätten werden in Bildern gezeigt — läßt einen ganzen Zeitabschnitt lebendig werden. Die Ver-

öffentlichung ist eine der schönsten und wertvollsten über den Meister und eine Ergänzung zu jeder Wagner-Biographie.

Herbert Gerigk.

Ludwig Kelbetz: Aufbau einer Musikschule. Mit einem Geleitwort von Wolfgang Stumme. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin, 1938.

Die Schrift enthält eine Reihe wertvoller Hinweise und Anregungen für den Aufbau der künftigen deutschen Musikschulen. Die Ausführungen verdienen schon deshalb besondere Beachtung, weil die hier aufgestellten Forderungen in der Praxis bereits erprobt worden sind. Der Verfasser hat in den letzten Jahren am Konservatorium in Graz in Gemeinschaft mit Professor Hermann von Schmeidel und Walter Kolneder den Grundstock zu einer neuen Musikschule geschaffen, die ihre Aufgabe darin sieht, aus dem Geist des Nationalsozialismus und dem Gesetz der Musik heraus neue Wege zur Kunst zu weisen. In der neuen Musikerziehung darf es kein Üben mehr geben, das nur der Technik dient, jedes Musizieren muß im engsten Zusammenhang mit der im Volkslied und Volkstanz lebendigen Musik selbst stehen. Alles, was die musikalischen Kräfte in besonderem Maße weckt und lebendig erhält, muß gepflegt werden: Das instrumentale Zusammenspiel, das Improvisieren, die rhythmisch-melodischen Übungen, die polyphone Mehrstimmigkeit usw. Es ergibt sich eine Dreiteilung in Instrumentalunterricht, praktische Musikübung und Musiktheorie. Der Aufbau umfaßt verschiedene Stufenfolgen, die in sich wieder ein sinnvolles Ganzes darstellen. Man kann nur wünschen, daß die hier niedergelegten Gedanken im Musikbildungswesen baldmöglichst Verwirklichung finden und zur Schaffung einer umfassenden, neuen Musikkultur beitragen.

Erich Schütze.

Hans Joachim Moser: Kleine deutsche Musikgeschichte. J. G. Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart, 1938.

In erstaunlich kurzen Abständen bringt Moser seine Buchveröffentlichungen heraus. Die Verpflichtung zu höchster Wissenschaftlichkeit und weltanschaulichen Zuverlässigkeit bleibt trotzdem bestehen, und man muß gerade an Veröffentlichungen, die sich an die breiten Kreise des Volkes wenden, die höchsten Maßstäbe anlegen. Die vorliegende „Kleine deutsche Musikgeschichte" kann man als eine Zusammenfassung des großen dreibändigen Werks „Geschichte der deutschen Musik" betrachten, das ebenfalls im Verlag Cotta erschienen ist. Bei dem umfassenden Wissen Mosers befinden sich in dem Buche zahlreiche Abschnitte, die trotz der Kürze vorbildliche Übersichten und Kennzeichnungen enthalten. Die Periodisierung der Musikgeschichte nimmt Moser unter eigenen Gesichtspunkten vor, und er trennt die einstimmige Volksmusik in der Darstellung von der Mehrstimmigkeit.

Bei der Lektüre fällt zunächst die Manieriertheit des Stils unangenehm auf. Moser versucht neue Wortprägungen, die meist wenig glücklich sind. Je weiter er in seiner Darstellung in das 19. Jahrhundert hineinkommt, um so weniger zuverlässig werden selbst die beschreibenden Partien des Buches. Fassungslos steht man auf den Seiten 244—247 Mosers Äußerungen über die Rolle der jüdischen Komponisten in der deutschen Musikgeschichte gegenüber. Einige Leseproben mögen das veranschaulichen:

Bei den Namen Meyerbeer, Mendelssohn, Offenbach, Joachim, Mahler, Schönberg heißt es: „Ihr Dasein verschweigen, hieße das Geschichtsbild fälschen. All diese nach Gesinnung und Struktur sehr verschiedenartigen Persönlichkeiten über denselben Kamm zu scheren, käme einer Methodenvergröberung gleich." (S. 244.) — Der Rassebegriff und die Tatsache der blutmäßigen Bindung scheinen Moser nicht geläufig zu sein. Während er Meyerbeer und Offenbach überwiegend zur französischen, Mahler und Schönberg zur nationaljüdischen Musikgeschichte zählt, führt er aus: „Anders liegen meines Erachtens die Fälle von Felix Mendelssohn und Joseph Joachim, die man kaum fremdvölkischen Musikgeschichten in dem Maße wie ihre vorgenannten Rassegenossen zurechnen kann." Moser betont, daß im künstlerischen Weltbild deutscher Meister wie Schumann, Brahms, Bülow, Bruch und Reger „Mendelssohns beste Werke ausdrücklich eine Rolle gespielt" haben, die zu den „musikgeschichtlichen Tatsachen jener Zeit gehört". Dasselbe behauptet er von Joachims Hamlet-Ouvertüre und verschiedenen anderen seiner Schöpfungen, die tatsächlich ihres musikalischen Unwertes wegen weder in der Vergangenheit noch in der neuen Zeit etwas bedeuten konnten, was Moser verschweigt. Joachim wird ferner als der „Erzieher unserer besten Konzertmeister" sowie „einer der gefeiertsten Ausdeuter deutscher Violinkonzerte und Quartette" gepriesen. Die Ausführungen gipfeln in der Feststellung: „Wenn also auch diese beiden seit 1933 praktisch für Deutschland ausfallen, so jedenfalls mehr aus der staatspolitischen Notwendigkeit einer Gesamthaftung des Judentums für die zuvor versuchte Überfremdung deutscher Kultur, als wegen eines absoluten Unwerts jener Werke und ihres praktisch-künstlerischen Bemühens."

Wenn ein Deutscher, der Anspruch darauf erhebt, als Wissenschaftler zu gelten, eine solche Feststellung aus Weltfremdheit trifft, dann hat er das Recht verwirkt, durch seine Schriften auf deutsche Menschen und insbesondere auf den deutschen Nachwuchs weiterhin einzuwirken. Geschieht eine solche Äußerung von einem Mann, der auf Grund seiner zahlreichen Veröffentlichungen als mitten in der Kulturpolitik unserer Zeit stehend betrachtet werden muß, dann ergeben sich aus einer solchen offenkundigen Böswilligkeit erheblich schärfere Folgerungen.

Es rundet dieses Bild, wenn wir aus der Verherrlichung Mendelssohns noch einen besonders eindrucksvollen Satz Mosers zitieren: „Mendelssohns vielseitiges Wissen und Können, seine bestrickende Liebenswürdigkeit und der elegante Eindruck seines Klavierspielens und Dirigierens haben viele Zeitgenossen maßlos entzückt, die nazarenische Zagheit seiner Griffelführung als Tonsetzer und seine Gabe formaler Rundung nicht minder, wobei man nicht merkte, daß die sylphidische Klarheit seines Wesens durch das Fehlen jedes kraftvollen Gefühls-Chaos eigentlich mehr Mangel als Reichtum darstellte." (S. 246.)

Selbst bei der Behandlung Robert Schumanns weiß Moser für die Hochschätzung Schumanns in seiner Zeit keinen besseren Kronzeugen als einen Juden anzuführen. Es ist Joseph Joachim, dessen Namen Moser allerdings aus einer angesichts der vorstehend angeführten Sätze unverständlichen Scheu heraus verheimlicht. Er leitet das Briefzitat auf Seite 249 mit dem Hinweis ein, daß es sich um einen „von den jungen hochbedeutenden Musikern, die ihm das letzte Geleit gaben" handelte.

Wir können darauf verzichten, jede Seite des Buches weltanschaulich zu untersuchen, aber trotzdem sind einige weitere Beobachtungen mitteilenswert. In einer rund 320 Druckseiten umfassenden „Kleinen deutschen Musikgeschichte" nimmt die Behandlung Gustav Mahlers, der auch an anderen Stellen genannt wird, eine volle Seite an, ungeachtet der Moserschen Feststellung, daß er zur nationaljüdischen Musik gehört. Dafür müssen sich dann biedere deutsche Meister von erheblich größerer Bedeutung mit einer mehr oder weniger liebevollen Aufzählung begnügen. Die Halbjuden Walther Braunfels, Franz Schreker und der Mischling Heinrich Kaminski werden als deutsche Komponisten ohne Kennzeichnung ihres Nichtariertums behandelt. Richard Strauß wird bei der Besprechung einiger Spätwerke unterstellt, daß er „jetzt bei einer Mendelssohn-Nachfolge im höheren Chor gelandet" sei.

Nach solchen Instinktlosigkeiten ist es doppelt instinktlos, wenn Moser im Rahmen einer Musikgeschichte Kulturpolitik zu machen versucht, wie es bei der Behandlung Paul Hindemiths geschieht. Er stellt fest, „es wäre schade, wenn er uns an das Ausland verloren bliebe", und als zusammenfassende Kennzeichnung liest man: „So vertritt in erster Linie Hindemith als Musiker jenen Zeitgenossentyp, der etwa auf dem Gebiet der industriellen Erfindungen, der kaufmännischen und organisatorischen Unternehmerkraft Deutschlands Rang in der Welt bestimmt."

Moser macht sich zum Sprecher einer geistigen und weltanschaulichen Haltung, die nicht die des neuen Deutschlands ist, und es geht hier nicht um Dinge, die auf Grund eines Hinweises auch anders formuliert werden könnten. Das Buch bildet in dieser Form eine Belastung des ehrwürdigen Verlages Cotta.

Herbert Gerigk.

Bayreuther Festspielführer 1938. Offizielle Ausgabe, herausgegeben von Otto Strobel, Bayreuth. Verlag Georg Niehrenheim, 1938, 260 Seiten, 4,50 RM.

Tristan und Isolde, Parsifal, Ring des Nibelungen — das sind die Höhepunkte der Wagner-Festspiele, an denen in diesem Jahre (dem Jahre der 125. Wiederkehr von Wagners Geburtstag) am 24. 5. bis 19. 8. wieder die ganze Welt teilnimmt. — Der Leiter des Kulturamts der RJF., Obergebietsführer Cerff, hat dem Festspielführer, der an Ausstattung einer kleinen Wagner-Festschrift gleichkommt, ein „Bekenntnis der Jugend" vorangestellt. Otto Tröbes liefert eine zuverlässige Literaturschau zu Wagners Ahnenschaft und faßt die wesentlichen Züge von Wagners völkischem Bewußtsein zusammen. Als Praktiker kommt Leopold Reichwein zum Wort; recht aufschlußreich sind die Untersuchungen des hochverdienten Archivars vom Hause Wahnfried, Otto Strobel, an Bruckners Beziehungen zu Richard Wagner, interessant die Veröffentlichung eines Bruckner-Briefs, der von der tiefsten Verehrung Wagners zeugt. Der Beitrag von H. A. Grunsky unterrichtet vorzüglich über die philosophischen Grundlagen von Wagners Volksbegriff. Kurt von Westernhagen macht neue Belege zum Verhältnis Wagners zu Schopenhauer zugänglich und erörtert Wagners Stellung zum theoretischen Pessimismus seiner Zeit. Ein Aufsatz ist dem Andenken des in diesem Jahre in hohem Alter verstorbenen Hans v. Wolzogen gewidmet. Max Fehr berichtet über die Ereignisse des Züricher Tannhäuser-Skandals 1861. Mit der großen Weite des Wissens behandelt

Wolfgang Golther die Bedeutung Gottfried von Straßburgs für Wagners Dramentypus; — den musikalischen Aufbau von Tristan und Isolde konnte kein Berufenerer als Alfred Lorenz, gestützt auf seine jahrzehntelangen Forschungen am Formbild Wagnerscher Opern, entwickeln. Demgegenüber muß die terminologische Unsicherheit Walter Engelmanns in seinen Bemerkungen zur „Konstruktion der Melodie" des Tristan besonders ins Auge fallen. Wir verstehen nicht, was er mit dem „Gesetz der technisch-musikalisch kontinuierlichen Evolution und grundbegrißbedingten Gestaltprägung" eigentlich meint. Auch steht die Theorie von der sogenannten „Substanzgemeinschaft" (Werkthema) durch deren Hauptvertreter von früher her gerade nicht in bestem Ruf. Da dürfte sich hier eine Besinnung auf die Grundformen der musikalischen Analyse lohnen. Otto Strobel erschließt endlich der Wagner-Forschung frühe Skizzen zum Tristan, die von ihm angestellten Vergleiche mit der Endfassung führen zu überraschenden Ergebnissen in der Frage der Textbehandlung bei Wagner. Viele Bilder, namentlich der einzelnen Hauptdarsteller der Bayreuther Festspiele, schmücken das Werk.

Wolfgang Boetticher.

Günter Haußwald: Heinrich Marschner. — Ein Meister der deutschen Oper. Verlag Heimatwerk Sachsen, v. Balusch-Stiftung, Dresden, 1938, 80 Seiten.

Das in der Reihe „Große Sachsen — Diener des Reiches" erschienene Büchlein will den Meister des „Hans Heiling" in allgemeinverständlicher Weise und unter Hervorhebung seiner heimatlich-sächsischen Wesenszüge als Meister der deutschen volkstümlichen Oper der Romantik schildern. Das Ergebnis sind kurze, skizzenhafte Abrisse seiner Lebens- und Entwicklungsstationen, bewußt einfach und oft allzusehr unter Verzicht auf die Darstellung der Persönlichkeit Marschners und seines musikalischen Werks geschrieben. Wer sich von ungefähr einen kurzen Überblick über den in den meisten musikgeschichtlichen Darstellungen vernachlässigten Meister verschaffen will, dem mag die Schrift annehmbare Dienste leisten als erste, flüchtige Orientierung über ein wichtiges Kapitel der deutschen musikalischen Romantik.

Hermann Killer.

L. G. Bachmann: Der Thomaskantor. Verlag Ferdinand Schöningh-Raimund Fürlingen, Paderborn-Wien-Zürich, 1938, 2. Aufl., 461 Seiten.

Das 1936 in erster, 1938 in zweiter Auflage erschienene Werk gehört zu den guten Musikerromanen. Die leicht verständlichen Bedenken, die jeder Kundige gegenüber dem Versuch hat, Wesen und Schaffen Johann Sebastian Bachs romanhaft zu formen, weichen bei tieferem Eindringen immer mehr einer ehrlichen Hochachtung, ja sogar Bewunderung. Sachliches und Menschliches, d. h. Werk, Persönlichkeit und Umwelt des großen deutschen Meisters sind mit einer staunenswerten Kenntnis und großer künstlerischer Einfühlung gezeichnet. Ohne jemals fachlich zu werden, weiß die Verfasserin, die mit einem hohen Musiksinn begabt ist, dem Leser treffend Art und Gehalt der Bachschen Musik, ebenso aber Geschick und Sendung des Meisters zu erschließen. Ganz aus sich selbst heraus, d. h. aus dem reichen und großen Stoff, den dieses Musikerleben bietet, entsteht durch die dem Lebensweg genau folgende, nie selbstherrlich wuchernde, aber sichere dichterische Gestaltung in klarer, überzeugender Sprache ein groß gesehenes, aber auch im kleinen fesselndes Persönlichkeitsbild, das sich stellenweise zum aufschlußreichen kulturhistorischen Roman weitet. Dem hohen Ethos entspricht das schriftstellerische Können. Das Buch vermag vielen den Weg zu Bach zu zeigen oder aber denen, die ihn kennen, ihr Wissen zu bereichern und zu vertiefen.

Hermann Killer.

Günter Engler: Verdis Anschauung vom Wesen der Oper. Druck von Oskar Stenzel, Breslau, Neumarkt 19, 1938, 88 Seiten und Notenanhang.

Es mag als ein Anzeichen der wachsenden Gegenwartsnähe der Musikwissenschaft gelten, daß im zunehmenden Grade Arbeiten über die lebendige Musik von Doktoranden in Angriff genommen werden. Die Wissenschaft darf sich darin natürlich nicht erschöpfen, aber die Beschäftigung mit dem Gegenwärtigen dient oft der Wissenschaft und der Praxis zugleich.

Aus gediegener Quellenkenntnis entwickelt Günter Engler sein Thema als einen „Beitrag zur Frage völkischen Musikgefühls". Aus brieflichen Äußerungen Verdis und in vorsichtiger Auswertung der von Zeitgenossen überlieferten Aussprüche formt sich das Bild des Meisters, den nur kurzsichtiger Unverstand als naiv-ungeistigen Menschen bezeichnen konnte. Verdi setzt sich von der Basis seines Volkstums aus mit den künstlerischen und den allgemein-kulturellen Problemen auseinander, und er kam zu Lösungen, die von tiefer Erfassung der Situation der Oper und der Musik überhaupt zeugen. Es widerstrebte ihm allerdings, sich schriftstellernd damit auseinanderzusetzen, und er teilte das Errungene, das er gewissermaßen für

sich privat erdachte, meist nur beiläufig einem Freunde mit. Was aus der Spielplanpraxis der Opernbühnen der Welt klar ersichtlich ist, daß nämlich Verdi als einziger neben das musikalische Drama Wagners ein anderes, nicht minder berechtigtes und aus gesundem Volkstum gewachsenes italienisches Opernprinzip stellte, erfährt durch Englers Arbeit eine Bestätigung und Untermauerung vom Geistigen her. Was Verdi tat als Erneuerer der italienischen Opernkunst, geschah nicht aus dunklem Drange, sondern mit ähnlicher Bewußtheit wie das Werk Wagners entstand. Der Verschiedenheit der Charaktere entsprang die Verschiedenheit der Wege. Wichtig ist die Betonung der Unabhängigkeit Verdis von Wagner — nicht aus Unkenntnis, sondern des anders gearteten völkischen Ausgangspunktes wegen. Die Größe der Persönlichkeit Verdis kommt in den vielfältigen von Engler zusammengetragenen Äußerungen des Meisters überwältigend zur Geltung. Demgegenüber sind nur wenige Einschränkungen zu machen, als wichtigste die Feststellung, daß die Kennzeichnung jüdischer Quellen unterlassen wurde.

Herbert Gerigk.

* Das Musikleben der Gegenwart *

„Friedenstag"

Richard-Strauß-Uraufführung in München

Im allgemeinen hat man die musikalische Entwicklung von Richard Strauß wohl als abgeschlossen betrachtet, zumal die letzten Werke „Die ägyptische Helena" (1928), „Arabella" (1933) und die unselige „Schweigsame Frau" (1935) dem Bilde des Meisters keine neuen Züge hinzufügten. Um so überraschender war der Eindruck des erst kürzlich beendeten Einakters „Friedenstag", der Strauß in Parallele zum alten Verdi bringt. Es ist zwar in allem sein im Laufe eines langen Lebens gefestigter persönlicher Stil, aber durch die Art der Anwendung der Mittel werden sie in ein verändertes Licht gerückt — sehr zum Vorteil für die Wirkung.

Ohne also eine Wandlung durchgemacht zu haben, wirkt Strauß neu. Die Ursache liegt vielleicht darin, daß er zum erstenmal ein Textbuch vertont hat, dessen Geist ihn berührte und in die ihm bisher fernliegenden Bezirke des Heroischen führte. Die bisherigen Librettisten — der Halbjude Hugo von Hofmannstal und der Jude Stefan Zweig — haben eben die Eigentümlichkeiten ihrer Rasse weder verleugnen gekonnt oder gewollt. Schon die erste Arbeit mit einem arischen Textverfasser bringt eine künstlerische Sensation, die auch nach Abzug der Reklamesuggestionen und der Uraufführungsatmosphäre standhält. Diese Tatsache wird man nicht aus dem Auge verlieren dürfen.

Joseph Gregor hat einen Stoff in dramatische Form gebracht, der Strauß bereits seit langer Zeit am Herzen lag. Eine deutsche Stadt wird Jahre hindurch belagert. In heldischer Pflichterfüllung hält der Kommandant die Stadt gegenüber einer Übermacht. Die Einwohner verlangen angesichts der immer größeren Entbehrungen die Übergabe. Ein Brief des Kaisers stärkt erneut den Kampfwillen des Kommandanten, der sich zu einer Verzweiflungstat als letztem Ausweg entschließt. Er will sich und seine Soldaten in die Luft sprengen. Nun ergibt sich zunächst eine Szene von Maria, des Kommandanten Frau, ein großer Monolog über den Mann, „der nie gelächelt. Nur dem Befehl, der Pflicht dient seine Lippe manches harte Jahr". Aus dem Monolog erwächst ein Duett mit dem Kommandanten, ein überwältigendes Zeugnis für die echte Menschlichkeit, deren Strauß fähig ist. Strauß findet für die Worte des Kommandanten die rechten Töne: „Herrlich ist der Ehre Gebot. Nichts Höheres auf dieser Erde!" — Schon wird die brennende Lunte an das Pulver getragen, da löst sich die Spannung. Die Glocken klingen in den anbrechenden Tag, die bisher niemand je gehört. Nicht als Angreifer nahen die Gegner, sondern als Freunde, denn „kriegerisch Wüten von dreißig Jahren ... zu Ende ist's mit dem heutigen Tag!" Der Kommandant glaubt noch an eine Kriegslist, aber er muß den Degen senken, und alles vereinigt sich in einem Jubelfinale.

In dieser Oper wird ein Ethos sichtbar. Da gibt es nicht mehr die abgestempelte Rauschkunst, obwohl der Meister der Orchesterbehandlung natürlich nicht auf die Möglichkeiten der Instrumentenmischung verzichtet. Allerdings bleiben sie der Idee untergeordnet.

Strauß ist stets ein genialer Melodiker. Trotzdem hat man seine Erfindung, seine Einfälle oft angefochten — sicher nur aus einer engstirnigen

Musikauffassung, die Geschmacksfragen mit Weltanschauung verwechselt. In dem vorliegenden Einakter von fünf Viertelstunden Dauer ist auch die Melodik ganz aus der Charakterisierung von Menschen und Situationen geboren. Da wird in den Szenen von Maria und dem Kommandanten aus dem Herzen musiziert. Dann wieder fängt die Musik die Verzweiflungsstimmung des Volkes in genialen Chorpartien ein, wie überhaupt dem Chor eine für Strauß ungewöhnliche Aufgabe zugeteilt worden ist. Der gesunde Blick des Bühnenmusikers läßt ihn Kontraste ungezwungen anbringen. So singt in die bedrückte Unterhaltung der Soldaten der italienische Kurier wie von ungefähr ein Heimatlied. Dann ist die Anbringung von Steigerungen ein weiterer Kunstgriff, dessen systematische Anwendung von den meisten Opernkomponisten außer acht gelassen wird. Im Grunde ist das Werk von Anfang bis Ende eine großartige Steigerung, und zwar sowohl in dramatischer Hinsicht als auch bezüglich der Entfaltung der Musik. Der Aufbau der Ensemblesätze wird in den homophon geführten Teilen ebenso wie in dem polyphonen Übereinander der Stimmen von ebensoviel Verständnis für den Sänger wie von einer Leichtigkeit der charakterisierenden Führung getragen, die nur den bedeutendsten Vorbildern vergleichbar ist.

Wenn man die Problematik etwa der „Elektra" vor Augen hat, berührt das naiv-hemmungslose Musizieren im „Friedenstag" doppelt überraschend. Da wird ein großes Finale in einfachem C-dur gewagt, und das Ergebnis ist die Erkenntnis, welche unerschöpflichen und unerschöpften Möglichkeiten darin immer noch beschlossen sind, wenn ein Meister sich darum bemüht. Da kommt als Krönung des sinfonisch behandelten Orchesters (dessen falsch verstandener Einbau der Gattung Oper zum Verhängnis wurde) die schlichte, nahezu volkstümliche, weitgeschwungene Melodie hinzu, also eine Rückbesinnung auf die Ausgangsmomente der Gattung. Vielleicht kann von diesem Einakter eine Beeinflussung manches Jüngeren im Sinne monumentaler Einfachheit ausgehen.

Einen Hinweis verdient die festgefügte Formenwelt des Werks, die bewundernswert organisch wächst. Die Kunst der Übergänge und der Verknüpfungen hat Strauß seit seinen Anfängen gepflegt und inzwischen zu einem letzten Grad der Verfeinerung gebracht.

Die Bayerische Staatsoper bereitete im Nationaltheater dem Werk eine Aufführung, die einen vollkommenen Eindruck vermittelte. Clemens Krauß genießt als Ausdeuter Straußscher Musik Weltruf. So konnte man von vornherein gewiß sein, daß alles dem Willen des Meisters gemäß gedeutet wurde (der „Friedenstag" ist übrigens Krauß und Viorica Ursuleac gewidmet). Für die Inszenierung hatte Rudolf Hartmann gesorgt. Er hob das Spiel in eine vergeistigte Sphäre, und auch die Gruppierung der Volksmassen am Schluß gelang ihm ausgezeichnet. Das Bühnenbild schuf Ludwig Sievert so, daß es als stimmungbildender Faktor starken Anteil an dem Gesamteindruck gewinnen mußte. Viorica Ursuleac verkörperte die Maria mit tiefer Verinnerlichung und allem Glanz, den ihre Stimme hergibt. Überragend war Hans Hotter als Kommandant — ein Künstler mit einem einzigartig schönen, kraftvollen und disziplinierten Organ. Aus der stattlichen Reihe der übrigen Mitwirkenden verdienen Erwähnung Julius Patzak, Peter Anders, Ludwig Weber und Else Schürhoff. Bis in die kleinste Partie waren Sänger von Rang herangezogen worden. Der Chor vollbrachte ebenfalls in der Reinheit und Genauigkeit des Vortrags eine Glanzleistung.

München hatte einen großen Tag. Der Siegeszug des hier aus der Taufe gehobenen Werkes ist gewiß. Der 74jährige Richard Strauß erlebte einen seiner größten Triumphe. Für Oktober ist die Dresdner Erstaufführung unter Böhm angekündigt, die mit der Uraufführung des zweiten bereits abgeschlossenen Einakters „Daphne" (ebenfalls auf einen Text von Gregor) verbunden werden soll. Wie verlautet, arbeitet Strauß inzwischen an einer neuen, abendfüllenden Oper, deren erster Akt schon im wesentlichen abgeschlossen sein soll. Über Inhalt und Titel wird vorläufig noch geschwiegen.

Herbert Gerigk.

Die Musik bei den Heidelberger Reichsfestspielen

Wir könnten uns die festlichen Spielabende im unvergleichlichen „schicksalskundigen" Schloßhof zu Heidelberg gar nicht mehr ohne die steigernde Kraft der Musik denken! Leo Spies, der mit der Komposition einer Freilichtspielmusik zu Goethes „Faust" von der Leitung der Reichsfestspiele betraut worden wir, ist uns als Komponist des „Götz", des „Amphitryon", des „Kätchen von Heilbronn" bekannt. Seit fünf Jahren, seit Beginn unserer Reichsfestspiele, ist ihm die Akustik des Schloßhofes vertraut, deren ganz besonderen Vorzüge er in seiner Instrumentation ausgezeichnet auszuwerten versteht. Wohl kann auf die Dauer jener allzu sorgfältig hinter der Spielmauer ver-

steckte Holzbau mit seiner gewiß notwendigen Überdachung des Orchesters nicht genügen: wo in jeder Beziehung höchste Ansprüche gestellt werden müssen, wird auch die Unterbringung des Orchesters von akustischen Gesichtspunkten aus gelöst werden können. Zur Faustmusik stehen 60 erwählte Stimmen zur Verfügung, für deren Güte das sangesfreudige Heidelberg gutsteht. Sie eröffnen mit ausgedehnten psalmodierenden Alleluja-Jubilationen, die sich dem alten Stil annähern, den „Prolog im Himmel". Um „Sphärenklänge" mühten sich die größten Komponisten des „Faust", wie Robert Schumann und Franz Liszt oder Konradin Kreutzer und Heinr. Zöllner, um auch bescheidener Mitstrebende zu nennen.

Die drei Achtzeiler des Raphael, Gabriel und Michael sangen Fred Liewehr, der Darsteller des Valentin, Rudolf Swendy und Benno Kusche in schlichter Deklamation, die Leo Spies freiem Sprechgesang annäherte. Hätte man sich zur Erdgeisterscheinung mehr Heranziehung der Musik gewünscht, so steigerten der Ländler und das Tanzlied „Vor dem Tore" glücklich die Frühlingsfeier. Da Spielleiter Richard Weichert den „Faust" als Weihespiel, nicht als Illusionstheater mit reichen Requisiten und besonderem Aufwand für Erscheinungen, wie denen der „Geister auf dem Gange" u. a. auszuführen bemüht war, fiel manches fort, das früher viel und gern vertont wurde, wie ein weiterer Geistergesang: „Schwindet, ihr dunklen Wölbungen droben" u. a. oder „Weh, weh, du hast sie zerstört ..." Auch Auerbachs Keller kommt mit einigem gröhlenden Gesang der Zecher aus, der gelegentlich zu einem improvisierten Kanon sich erhebt. Gleich bescheiden blieben auch das „Ratten-" wie das „Flohlied", obwohl nach Radziwill Ungezählte beide vertont haben: H. Litolff, H. Marschner, Wilhelm Kienzl, V. E. Neßler, Mussorgsky u. a. Maria Wimmer, deren Gretchen von herb-unerweckter Reinheit bis zu erschütternder Tragik emporwuchs, sang nur Zelters „König von Thule" fast zu leicht vor sich hin. „Mein Ruh ist hin", „Ach neige, du Schmerzensreiche", von den unterschiedlichsten Geistern, von Zelter bis Schubert, von Glinka bis Curschmann vertont, wurden schlicht gesprochen. Am ergiebigsten konnte Leo Spies seine charakterisierenden Orchesterkünste im Reigen der Walpurgisnacht sich tummeln lassen, nach dessen „vertrakten" Rhythmen sämtliche Ballettkräfte auf der ganzen Breite sämtlicher Spielflächen sich drehten und wirbelten bis zum Orgiasmus. Die Choreographie liegt in den Händen Rudolf Köllings, während Karl Thöne die musikalische Leitung innehat.

Da kein Zweiter Teil anschließt, möchte man zum Ausklang auf die „Stimme von oben: Ist gerettet!", die Gretchen vor Mephistos: „Sie ist gerichtet", verteidigt, einen Chor oder doch einen Orchesterepilog erwarten. Zumindest könnte er das Gefühl eines Abschlusses wecken.

Dies richtet sich nicht gegen den Vertoner, regt vielmehr nur die Frage an, mit der in Zukunft der folgerichtige Ausbau unserer jungen Freilichtmusik für die Reichsfestspiele zusammenhängt: Wird es möglich, den Tondichter in musikalischen Fragen gleichberechtigt neben den Spielleiter zu setzen?

Die frische Musik Cesar Bresgens zu Eichendorffs „Freiern" ist schon an vielen Bühnen, z. B. Baden-Baden, erprobt worden. Über die Musik zu „Götz" von Leo Spies berichteten wir schon anläßlich der früheren Reichsfestspiele.

Seine Musik zu Eichendorffs „Freier" ergänzte Cesar **Bresgen** für die Reichsfestspiele auf Anregung des Spielleiters Richard Weichert durch drei geschickt in die Handlung eingefügte Lieder nach Eichendorff-Gedichten: 1. durch ein frisch-fröhliches „Reiselied", das übrigens schon Walter Hensel vertonte:

> Durch Feld und Buchenhallen
> Bald singend, bald fröhlich still,
> Recht lustig sei vor allem,
> Wer's Reisen wählen will.

Außer diesen im Terzett aufgeführten Strophen wurde 2. Eichendorffs reizvoller Dialog zwischen „Jäger und Jägerin" strophenweise auf beide Liebespaare aufgeteilt, während die letzte Strophe im Quartett gesungen wird:

> Ja, streicheln, bis es stille hielt',
> Falsch locken so in Stall und Haus!
> Zum Wald springt's Hirschlein frei und wild
> Und lacht verliebte Narren aus.

Und 3. wurde das neckische Gedicht „O ihr Güt'gen und Charmanten ..." leicht und flüssig vertont. Diese stimmungsvollen Bereicherungen der „Freier"-Musik Cesar Bresgens erreichen hier um so sicherer ihre Wirkung, als die Hauptdarsteller (Berny Clairmont, Gerda Maria Terno, Fred Liewehr, Paul Hoffmann) auch gesanglich Schönes leisten. Um so drolliger wirken die Flötenvorträge des Hofrats Fleder (Franz Paudler karikiert köstlich!), auf die dieser eitle Geck recht stolz ist! Daß natürlich der Musikant Schlender (Ernst Sladeck) recht virtuose Geigensoli erhielt, stellt den Konzertmeister des Städt. Orchesters, Adolf Berg, vor besondere Aufgaben. Die musikalische Leitung hat Cesar Bresgen selber.

Bei „Der Widerspenstigen Zähmung" lagen die Aufgaben des Komponisten klarer und offener zutage und wurden durch die frische Lustspiel-

stimmung unterstützt, wie durch die glückliche Spielleitung: Karl Heinz Stroux! Freilich wurde auch hier der Ausbreitungsneigung, die der Musik innewohnt, innewohnen muß, radikal gesteuert: oft muß der Dirigent (hier der nicht gerade beneidenswerte Komponist selbst) eine musikalische Periode verfrüht abbrechen, sobald der Spielwart ein Lichtzeichen schickt! Auch hier wären grundsätzliche Verständigung zwischen Spielleitung und einem Verfechter musikalischer Lebensgesetze des Periodenbaues sehr vorteilhaft. Bernhard Eichhorn, der Komponist der Singspiele „Juchte und Lavendel", „Das ist Herr Marinucci" u. a., half durch glückliche Einfälle zum gewaltigen Erfolg des köstlichen Lustspiels, dem Shakespeare schon soviel musikalische Stimmung mitgab. Eine geschmeidige Mazurka und temperamentvolle Tarantella, die zudem treffend das Pferdchenspiel der unbändigen Katharina mit ihrem bedauernswerten Schwesterchen Bianca untermalt, und Liebesklänge zum Wandeln der Pärchen im Liebesgarten unterstützen wesentlich das Ganze. Der Hochzeitsmarsch schließt das heitere Lustspiel schwungvoll ab.

Das Städt. Orchester leistete ebenfalls in harten, ganze Nächte dauernden Proben etwas ungewohnte Arbeit in williger Pflichterfüllung und gehört in die erste Reihe der Unsichtbaren, zugleich aber Unentbehrlichen unserer Reichsfestspiele.

Friedrich Baser.

Der westdeutsche Konzertanteil an der Gegenwartsmusik

Es ist gewiß nicht uninteressant, einmal der praktischen Auswirkung des musikpolitischen Auftrags, die Gegenwartsmusiker zu fördern, im Konzertleben des Westens nachzugehen. Als Grundlage dienen die Programme 1937/38 aus den Städten Dortmund, Bochum, Essen, Duisburg, Mülheim und Gelsenkirchen. Da ergibt sich die schöne Zahl von annähernd 60 vorwiegend deutschen schöpferischen Musikern, denen durch den Einsatz der westdeutschen Dirigenten der Weg in die Öffentlichkeit teils geöffnet, teils erweitert wurde. Es ist zugleich eine Zahl, durch die die wache Bereitschaft der westdeutschen Musikpflege ins beste Licht gesetzt wird.

Der Anteil der einzelnen ist unterschiedlich. Max Trapp, J. N. David und Hubert Eckartz sind auf drei Programmen vertreten. Max Trapp in Dortmund und Essen mit seiner 5. Sinfonie und in Mülheim mit seinem „Divertimento" für Streichorchester. J. N. David mit seiner klangschönen „Partita" in Dortmund, Bochum und Gelsenkirchen. Hubert Eckartz mit seiner „Kleinen Orchestermusik über ‚Frisch auf zum fröhlichen Jagen'" in Dortmund, in Bochum mit seiner Orchestermusik über „All mein Gedanken, die ich hab'" und in Essen mit seinem Chor „Werkleute sind wir" (Folkwangkonzert). Während Max Trapp und J. N. David als Arrivierte längst sicher in der öffentlichen musikalischen Meinung stehen, ringt der junge Dortmunder Eckartz, obwohl er im Westen in gutem Ansehen steht, noch um die Anerkennung weiterer Kreise. Er ist als Musiker ein sehr ernsthaftes Talent, das sich bisher vorwiegend in der kleineren Orchesterform und im Lied versuchte, wo er allerdings weniger thematisch eigenschöpferisch als vom gegebenen Thema unter Bevorzugung der Variationenform komponierte. — Zweimal trifft man Cesar Bresgen und Ernst Pepping. Für Cesar Bresgen setzten sich Essen mit seinem „Konzert für Klaviere" und Bochum mit seiner „Sinfonischen Suite" ein, für Ernst Pepping Dortmund und Essen mit seinen „Variationen über ‚Lust hab' ich g'habt zur Musika'".

Einmal wurde aufgeführt in Dortmund: Albert Weckauf, der stille Westfale („Drei Sätze für Orchester"), F. Woyrsch, der alte verdienstvolle Hamburger („Variationen über ein eigenes Thema"), Gustav Schwickert („Konzertino", sehr erfolgreich!), E. Schiffmann („Kleine Musik für Streichorchester"), B. Nolte („Steinbilder im Naumburger Dom"), A. Casella (Rhapsodie „Italia"), R. Mengelberg („Violinkonzert"), M. Poot („Ouvertüre joyeuse"). Während Wilhelm Sieben sich seine Namen sehr vorsichtig verschrieb, war Leopold Reichwein in Bochum etwas forscher im Zugriff, kühner im Auseinandersetzungswillen, auch zahlenmäßig stärker, im Verhältnis 16:13, beteiligt. Bochum setzte sich einmal ein für: S. W. Müller („Böhmische Musik"), Gerhard Maasz („Musik für Klavier und Orchester"), Friedrich Reidinger („Eichendorff-Suite"), Werner Egk („Musik für Violine und Orchester"), Carl Seidemann („Sinfonie Nr. 4 in h-moll"), Karl Schäfer („Klavierkonzert"), Ernst Geutebrück („Lieder für Bariton und Streichquartett"), August Weweler („Streichquartett Nr. 2"), Hermann Grabner („Fröhliche Musik" für kleines Orchester), Zoltan Kodalz („Tedeum", Chorwerk, deutsche Uraufführung) und Emil Kaiser („Sinfonische Ouvertüre").

Wenn Essen unter Albert Bittner auch nicht mehr so schnell bei der Hand ist, Gegenwartsmusik aufzuführen, wie es unter Bittners Vorgänger, Johannes Schüler, der Fall war, so ist sein Anteil auch heute noch recht erheblich, wenn es auch

zahlenmäßig Dortmund und Bochum nicht erreicht. Albert Bittner gehört aber zu den ganz wenigen städtischen Musikbeauftragten, die sich bei Uraufführungen, Musikfesten usw. an Ort und Stelle ihr Urteil selbst bilden. Auf diese Weise biegt er dem Nurexperiment klug aus und vergrämt sich seinen Hörerstamm nicht, im Gegenteil: durch überlegene Sicht weiß er ihn dauernd zu vergrößern. Außer den oben schon genannten Namen wurden in Essen aufgeführt: ein Orgelkonzert (Uraufführung) des Paderborner Komponisten Ernst Humpert, die schnell bekanntgewordenen „Variationen über ein Geusenlied" von Hellmut Degen, die „Goethe-Gesänge" von Franz Simon, ein „Streichquartett" von Georg Göhler, ein „Streichtrio" des Franzosen Jean Françaix, ein „Divertimento" von Juon, eine „Sinfonia in h-moll" von Leopold Gaßmann und H. F. Schaubs „Passacaglia und Fuge". Außerdem brachte das Programm an moderner Musik noch ein „Andante" Respighis, das „Violinkonzert" Pfitzners und Wolf-Ferraris „Concertino" für Oboe und Orchester.

Otto Volkmann in Duisburg blieb im Vergleich zu den drei genannten Städten auffallend zurückhaltend. Sein Winterprogramm brachte im ganzen nur sieben Namen aus der langen Reihe der schöpferisch ringenden Musiker: Wolfgang Fortner („Sinfonia concertante"), H. B. Kluhsmann („Sinfonia d-moll"), Fritz Reuter („Orgelkonzert"), Hans Wedig („Das Wessobrunner Gebet", Chorwerk mit Orchester), Julius Weismann („Sinfonia brevis") und Zoltan Kodaly („Tedeum", Chorwerk, deutsche Uraufführung). Ein ganzer Abend war außer einer Mozart-Sinfonie dem Schaffen Rudolf Siegels aus Anlaß seines sechzigsten Geburtstags eingeräumt. Mit nur drei Gegenwartsmusikern verhielt sich auch Mülheim, wahrscheinlich wie Duisburg aus Publikumsgründen, abwartend. Zu dem schon genannten „Divertimento" von Max Trapp kommt noch Ph. Jarnachs „Musik mit Mozart" und Rudi Stephans „Musik für Geige und Orchester". Sie bilden ein etwas sehr einsames Trio unter den vorwiegend klassischen und romantischen Musikern des Winterprogramms.

Gelsenkirchen unter Hero Folkerts rühriger Leitung war dagegen erheblich reger dabei. Außer J. N. David waren Strawinsky mit der „Feuervogel-Suite", Hermann Henrich mit seiner „Passacaglia für Orchester", Paul Graener mit seinem „Violinkonzert", Otto Besch mit der „Kurischen Suite" und Hero Folkerts selbst mit einer „Musik für Streichorchester" in das Winterprogramm aufgenommen, eine etwas bunte, aber nicht uninteressante Folge! — Das schöne Resultat der sehr beachtlichen Beteiligung der westdeutschen Konzerte am Einsatz für die Musik der Gegenwart wird durch die Konzertaufführungen in Herne, Oberhausen, wo sich Hermann Trenkner sehr bemüht, und vielleicht noch Recklinghausen nicht wesentlich verändert.

Mally Behler.

Orgeln für Heim, Gemeinschaft, Sing- und Musizierkreise

Die Freiburger Orgeltagung

Orgelbauer, Berater, Organisten und Komponisten aus verschiedensten Ländern bildeten den Grundstock der Zweiten Freiburger Orgeltagung Ende Juni, die wir dem Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität, Prof. Dr. Müller-Blattau, der Arbeitsgemeinschaft für Orgelbau und Glockenwesen und dem Arbeitskreis für Hausmusik danken. Gegenüber der Ersten Freiburger Tagung 1926 galt es, Zweckbestimmung, Bau, Spielweise und Stil der Kleinorgel und weltlichen Orgel in zahlreichen Referaten zu klären und durch freie Aussprache aller Beteiligten eine Normierung der noch recht weit auseinanderstrebenden Auffassungen und Blickpunkte anzustreben, was freilich in wenigen Tagen noch kaum zu erreichen war. Doch schieden die unerwartet zahlreichen Teilnehmer mit dem dankbaren Gefühl, sehr wertvolle Aufschlüsse und Anregungen mitnehmen zu können.

An der Praetorius-Orgel eröffnete im Musikwissenschaftlichen Institut der weitbekannte Karl Matthaei aus Winterthur die vier Tage durch weihevolle Klänge mit M. Praetorius, Sweelinck und Buxtehude in würdiger Wiedergabe und stilvoller Erfassung des hohen, erdentrückten Geistes unserer alten Meister. Christhard Mahrenholz kennzeichnete die „Kleinorgel", die keinesfalls mit einer auf kleinste Maße zurückgeführten Groß- oder Kirchenorgel zu verwechseln sei. Klar zog er die Folgerungen für den Bau und legte ihr Klangideal fest.

Johannes Mehl referierte über die Denkmalspflege, die den kostbaren Schatz alter wertvoller oder denkwürdiger Orgeln, Gehäuse u. a. in allen Gauen des Reiches zu betreuen hat. Als Orgelbauer untersuchte Karl Schuke das Positiv und die Kleinorgel, Karl Gustav Fellerer die für sie bestimmte Musik. Wie auf ihr weltlich musiziert wird, wies Wolfgang Auler nach, während Helmut Walcha diese jüngste und doch bis ins 17. Jahrhundert bekannte und beliebte Orgelform auch für den Gottesdienst in kleineren Räumen und für die geistliche Hausmusik in Anspruch nahm mit ausgezeichneten Vorführungen Bachs. Hans Klotz untersuchte das alte Positiv und die neue Kammerorgel, Herbert Haag und Wilhelm Ehmann wiesen die geschichtlichen Zusammenhänge nach, die Gotthold Frotscher bezüglich Orgelmusik und Orgelbau ergänzte. Akustische, organisatorische und künstlerische Fragen ergaben reichen Stoff zu weiteren Referaten, über die ausgiebig diskutiert wurde. Abschließend sprach dann Prof. Müller-Blattau über die Ziele der neuen Orgelbewegung. Dazwischen leiteten er und Wilhelm Ehmann ihr Collegium Musicum und den Chor zu neuen Werken von Hugo Distler, E. Pepping, Kurt Thomas, Hermann Reutter, Cesar Bresgen zwischen alten Meistern, deren Orgelmusik durch Ernst Kaller, Wolfgang Auler und Herbert Haag interpretiert wurde.

Friedrich Baser.

Das deutsche Lied in USA.

Das große Sängerfest, das der „Nordamerikanische Sängerbund" vom 22. bis 24. Juni in Chikago veranstaltete, war eine fast rein deutsche Angelegenheit, denn das deutsche Lied und deutsche Musik feierten hier Triumphe, die alle früheren Erfolge übertroffen haben. Männergesang und Gemischter Chor hatten neben den großen Orchestervorträgen einen bemerkenswerten Anteil am Gelingen. Eine besonders hervorragende Rolle aber spielten die Kinderchöre, die auf dem Chikagoer Sängerfest zum erstenmal in dieser geschlossenen Form auftraten. Vier deutsch-amerikanische Kinderchöre weisen die stattliche Anzahl von je 90 bis zu 220 Stimmen auf. Sie erinnern mit ihrer Klangfülle an die großen Vorbilder in der Stammheimat, an Leipzigs Thomaner, an Dresdens Kreuzchöre, an die Wiener Sängerknaben. In Chikago standen 31 Kinderchöre auf dem Podium. Aus der Erkenntnis heraus, daß die Grundlage für die Erhaltung der deutschen Sprache im Sänger zu suchen ist, der Woche für Woche, jahraus, jahrein sein deutsches Lied pflegt, aus diesen Gedankengängen hat Karl Kraenzle im Jahre 1935 den ersten deutsch-amerikanischen Kinderchor ins Leben gerufen. Denn das hat man auch „drüben" längst eingesehen: Die Jugend ist der beste und willigste Träger der großen Kulturwerte, die in Sprache, Sitte, Rasse und Volkstum ihre lebendigsten und stärksten Stützen finden.

Der Männergesang war hervorragend vertreten im „Schwäbischen Sängerbund" zu Chikago mit 120 Mitgliedern; aber auch der Senefelder Liederkranz mit 95 Sängern, die Schubert-Liedertafel, die Schleswig-Holsteiner und Rheinländer in Chikago sowie die Schwaben aus Cleveland, die Bayern aus Cincinnati, die deutschen Männerchöre aus Milwaukee, Kansas City, Minneapolis, Pittsburgh, Newcastle, Akron, St. Louis und Indianapolis traten bemerkenswert in Erscheinung. Die Frauenchöre, die sich in Amerika „Damenchor" nennen, waren insgesamt mit 130 Stimmen vertreten, und unter den Gemischten Chören fanden der Chikago-Singverein mit 125 und der Rheinische Gesangverein zu Chikago mit 90 Mitgliedern besondere Beachtung.

Rückert und Robert Schumann, Goethe und Brahms, Franz Schubert und Silcher, Beethoven und Mozart, Johann und Richard Strauß waren in Ton und Wort die beifallumrauschten Künder inniger deutscher Kunst. Carl Maria von Webers „Freischütz" und Humperdincks Märchenoper „Hänsel und Gretel" erzielten ihren gewohnten Erfolg. Über allen aber stand der Meister von Bayreuth, Richard Wagner, dessen „Meistersinger" und „Tannhäuser" unter der Stabführung von Walter H. Steindel die Riesenhalle des Amphitheaters eroberten. Es stellt den künstlerischen Leitern und dem gesamten Bundespräsidium ein ehrenvolles Zeugnis feiner Musik- und Gesangskultur aus, daß an allen Festtagen dem deutschen Volkslied der gebührende Platz eingeräumt wurde. „Das Wandern ist des Müllers Lust" und „Wohin mit der Freud" und „In einem kühlen Grunde" wurden auch in Chikago als Kleinodien deutscher Liedkunst gewürdigt.

Wenn noch Namen zu nennen wären, dann diese: Neben Steindel die Bundesdirigenten Reinhold Walter, Ludwig Lohmiller und H. A. Rehberg, ferner die Solistinnen Esther Hart, Anna Kruetgen, Annemarie Gerts, Margarete Willem und der Baßbariton Mark Love. Das Bundespräsidium, an der Spitze Justus Emme, darf mit Stolz auf die Tage des großen Sängerfestes in Chikago zu-

rückblicken, dessen eindrucksvoller Verlauf aufs neue bewiesen hat, daß das deutsche Lied und die deutsche Musik Kulturfaktoren ersten Ranges sind. Es ist auch „drüben" längst kein Geheimnis mehr, daß die deutschen Sängerfeste in USA. die bedeutendsten Veranstaltungen auf dem Gebiete des Chorgesanges im ganzen Lande sind.

K. F. L.

Oper

Berlin: Es ist immerhin nicht alltäglich, daß in einer Spielzeit an drei verschiedenen Stellen Glucks „Orpheus und Eurydike" gegeben wird. Zu den Inszenierungen in der Staatsoper und auf der Dietrich-Eckart-Freilichtbühne stellte jetzt die Staatliche Hochschule für Musik eine konzertmäßige Aufführung, die nur der Musik dienen wollte und sich daher auch am engsten an die Wiener Urfassung von 1762 mit der Abertschen Textbearbeitung hielt. Daß Gluck zu einer großartigen Theaterwirkung zu steigern ist, haben die beiden Bühnenaufführungen erneut gezeigt, daß seine erste Reformoper aber auch ohne jedes szenische Beiwerk, allein aus der Kraft der Musik heraus, zu erheben und zu erschüttern vermag, bewies dieser Konzertabend. Es fragt sich überhaupt, ob nicht auch bei den seltener aufgeführten Gluck-Opern die oratorienmäßige Wiedergabe, die keins der oft sehr schwierigen Bewegungs- und Darstellungsprobleme der Bühne zu lösen hat, vielen die Welt dieses Meisters näherbringen kann, eine Welt der Klarheit und Erhabenheit, der Schönheit und Größe.

Für die zielsichere und erfolgreiche Arbeit der Hochschule bedeutete diese Aufführung einen Höhepunkt. Sie zeigte wieder eine spürbare Liebe und Begeisterung, ebenso aber einen hoffnungsvollen musikalischen, insbesondere sängerischen Nachwuchs. Bei Carola Goerlich z. B., die den Orpheus mit vollem, dramatischem und beseeltem Alt sang, kann durchaus von einer reifen künstlerischen Gestaltung gesprochen werden. Aber auch Elsa Giersch (Eurydike) und Elisabeth Wilde (Amor) fielen durch wohlgebildetes, ansprechendes Sopranmaterial auf. Der gut geschulte Opernchor und das Landesorchester gaben unter der dramatisch beschwingten Leitung von Dr. Herbert Dreyer gleichfalls ihr Bestes, so daß die Aufführung sich zu einem geschlossenen und nachhaltigen künstlerischen Eindruck rundete.

Nach kurzer Pause, die durch Gastspiele in verschiedenen deutschen Städten ausgefüllt war, kehrte der italienische Tenor Lauri Volpi und sein Ensemble wieder im Deutschen Opernhaus ein. Auch in der „Tosca" entfalteten die italienischen Künstler große Opernkunst mit allen Gesangs- und Spieleffekten. Der mit echter Theaterfreude ausgespielte Realismus, der dieser Darstellung das Gepräge gibt, verbindet sich mühelos mit einem dramatisch verstärkten Belkanto, für das Lauri Volpi selbst das beste Beispiel gab. Sein Cavaradossi war im Gegensatz zur landläufigen Auffassung ganz vom Heldischen her gesehen; der Kämpfer gegen Tyrannenwillkür, nicht die Lyrismen des Malers, beherrschte die Szene, die der begnadete Sänger wieder mit seinen machtvollen hohen Tönen füllte. Neben ihm behaupteten sich Sara Scuderi (Tosca) als Opernheroine großen Formats und Mario Basiola (Scarpia) als baritongewaltiger Charakterspieler. Antonio Votto unterstrich diesmal am Dirigentenpult in einer fast allzu sinnfälligen Weise die Forte-Akzente.

Von den zahlreichen Gastspielen einzelner Sänger mag das der jungen Griechin Anna Tassopoulos genannt werden, die im Deutschen Opernhaus die Mignon mit einer sympathischen Echtheit der Empfindung und einem dunkel getönten, sich in der Höhe zu schönem Glanz aufschwingenden Sopran sang.

Hermann Killer.

Halle an der Saale: Als Abschluß der Spielzeit 1937/38 brachte Generalmusikdirektor Richard Kraus noch zwei markante Werke: „Götterdämmerung" und „Entführung"; er vermochte mit diesem Nebeneinanderstellen des Monumentalen und des Kammermusikalischen in hochwertigen Aufführungen von der gesteigerten Leistungsfähigkeit der hallischen Oper, die Richard Kraus nunmehr ein Jahr leitet, restlos zu überzeugen. Es kann bereits jetzt festgestellt werden, daß die Verpflichtung des ehemaligen Stuttgarter Staatskapellmeisters für das Musikleben Halles äußerst fruchtbringend gewirkt hat. Nicht nur in der Oper, die u. a. Händels „Rodelinde", die „Meistersinger", den „Rosenkavalier", Wolf-Ferraris „Il campiello" und Gersters „Enoch Arden" sah, auch in den Städtischen Sinfoniekonzerten erwies sich Richard Kraus als überragende künstlerische Persönlichkeit. Die Gäste der letzten beiden Neuinszenierungen: Anny Helm (Brünnhilde) und Susanne Heilmann (Konstanze), konnten für die kommende Spielzeit fest verpflichtet werden. Eine große Anzahl von Neuengagements sowie die Verstärkung des Orchesters lassen für 1938/39 eine weitere Steigerung des künstlerischen Erfolges erhoffen.

Kurt Simon.

Krefeld: Peter Klaus und Karlheinz Gutheim nennen ihre unterhaltsame und nicht ohne Witz und Originalität schmissig hingelegte Operette „Budapest hauptpostlagernd" eine Magazingeschichte und nehmen damit einer nach wesentlicher Substanz forschenden Kunstbetrachtung den Wind aus den Segeln. Ein junger, unbekannter Komponist verspricht seiner Freundin Mascha beim Abschied im Wartesaal, ihr täglich in ihre Heimat (Budapest hauptpostlagernd) zu schreiben. Aber Maschas Mutter fängt in weiser Fürsorge die Briefe ab, und so verlieren sich beide aus den Augen. Nach zwei Jahren gibt es ein dramatisches Wiedersehen. Er ist inzwischen unter einem Pseudonym ein berühmter Schlagerkomponist, sie eine nicht weniger berühmte Tänzerin und Filmdiva geworden. Alles löst sich in Wohlgefallen auf, und im gleichen Wartesaal steigt das Happy-end. Eingerahmt ist das Spiel von einer kleinen Szene auf dem Bahnsteig, wo ein lesewütiges Mädchen ein Magazin ersteht, um es am Schluß der Geschichte dem Zeitungsverkäufer zornig vor die Füße zu werfen. Das Publikum hatte eine bessere Meinung von der Geschichte, denn es unterhielt sich sichtbar gut und kargte nicht mit Beifall, der nicht zuletzt der hübschen Musik Gutheims galt. Wo der Komponist auf ungarisch kommt, hat er sofort gewonnenes Spiel; aber auch seine Tonmalereien schmeicheln sich dem Ohr dankbar ein. Seine Schlagerweisen zeichnen sich durch ihre gesangliche Linie aus. Die Uraufführung im Krefelder Stadttheater, für deren Inszenierung der Duisburger Oberspielleiter Otto Daue (der sich als Textverfasser Peter Klaus nannte) verantwortlich zeichnete, hätte die parodistische Note getrost noch stärker unterstreichen dürfen.

Friedrich W. Herzog.

Rostock: Hatte die mit „Holländer" eröffnete Spielzeit 1937/38 durch die wiederholte geschlossene Wiedergabe des „Ring" unter Mitwirkung hervorragender Gäste ihre besondere Note erhalten, so erlebte man neben „Tiefland", „Margarethe", „Martha" und „Fra Diavolo" an Neuheiten Bittners „Höllisch Gold" und Haensels-Haerdrichs Neugestaltung der Lortzingschen „Rolandsknappen" von 1849 unter dem Titel „Die Glücknarren". Mit dem „Freischütz" wurde vom Theaterbau in seiner jetzigen Gestalt Abschied genommen: auch Rostock erhält ein durchgreifend neugestaltetes Theater, von dem zunächst Zuschauerraum und Orchester in Angriff genommen wurden. Im Ersatztheater Wilhelmsburg ging die Spielzeit mit „Serva padrona", „Bastien und Bastienne" und der „Opernprobe" zu Ende. Auf dem Festspielplatz kam außer „Orpheus" und „Bajazzo" die „Meistersinger"-Festwiese anläßlich des Kreistages der NSDAP. zu eindrucksvoller Wiedergabe.

Erich Schenk.

Wiesbaden: Wenn die Leitung des Deutschen Theaters in Wiesbaden die Oper eines hier gänzlich unbekannten Komponisten zur Uraufführung annahm, so mußte für diesen Entschluß der unbestreitbare musikalische Wert des Werkes maßgebend gewesen sein, da man an der hiesigen Reichsbühne in letzter Zeit auf Wagnisse mit ungewissem Erfolge verzichtete. So galt die künstlerische Arbeit in der Tat einem würdigen Ziele, indem man die im Frühjahr 1936 vollendete zweiaktige Oper „Irrwisch" des Dresdener Komponisten Ernst Meyerolbersleben aus der Taufe hob und ihr den weiteren Weg verständnisinnig bereitete.

Die von Olga Brugger textlich gestaltete Handlung führt in den Bereich der uralten Irrlichtsage. Eine als blaues Flämmchen rast- und ruhelos umherschwirrende unerlöste Seele nimmt wieder greifbare menschliche Gestalt an und zwingt als „Irrwisch" einen ehrlichen Spielmann in ihren unheilvollen Bann. Der Geiger irrt nun vom Wege der reinen und schlichten Kunst ab und schlägt ruhmsüchtig die verlockende Laufbahn eines international wirkenden Virtuosen ein. In einer ungesunden Salonatmosphäre treffen wir ihn wieder und finden sein Spiel atonal beeinflußt. Während die Gesellschaft den entarteten Klängen gespannt lauscht, wird die treuherzige Magd Marlene, sein guter Stern, als visionäre Erscheinung sichtbar und ruft in dem Künstler die Erinnerung an ihr poesievolles Schlaflied wach. Er intoniert es und macht sich damit von der betörenden Macht des als mondäne Dame auftretenden Irrwischs frei. Dieser verschafft sich mit krampfhafter Bemühung noch einmal Geltung, sinkt aber bald leblos zusammen, und ein blaues Irrlicht steigt zur Höhe. Der Spielmann ist indessen zur einsam im Walde wartenden Marlene zurückgekehrt, die seines Glückes Scherben bewahrte und mit ihren Tränen wieder zusammenfügte. Beide schreiten nun den Berg hinauf und feiern mit den Bewohnern des Dorfes, wo sie einst verachtet wurden, die Sonnwendnacht und den Sieg der Heimat.

Die Oper bringt also zeitnahe Probleme zur Erörterung. Obschon es einem Kunstwerk meist nicht zuträglich ist, wenn es selbst für die Verhandlung von Stilfragen herhalten muß, so wird im vorliegenden Falle durch die Tendenz, der die Oper dient, dem fühlenden Geiste des Hörers keine Gewalt angetan. Die sinnfällige Beleuchtung der auseinanderstrebenden Kunstrichtungen hat allerdings eine unvermittelte Gegenüberstellung und

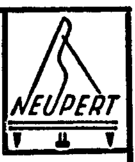
scharfe Zeichnung der widerstreitenden Elemente zur Folge. Die Gefahr, daß sich die sieben Bilder nicht zu einem geschlossenen Gesamteindruck runden, wird jedoch ausgeschaltet, wenn man sich stets den Sinn des Ganzen — die Rechtfertigung der wahren, edlen Kunst und die Ablehnung bizarrer Verirrungen — vergegenwärtigt.

Der Stil der Musik ist demnach szenenbedingt vorgeschrieben. Den mannigfaltigen Forderungen wird der Komponist mit erstaunlicher Vielseitigkeit des Ausdrucks gerecht. Wenn es gilt, die unverfälschte, volkstümlich echte Kunst herauszustellen, dann herrschen klare harmonische Verhältnisse, einprägsame Melodien und zwingende Rhythmen. Hier zeigt sich Meyerolbersleben in spontan wirkenden Tänzen und Aufzügen sowie in eindringlich geformten chorischen und solistischen Strophenliedern als wahrer Meister der Volksoper. Nicht weniger fesselt seine Tonsprache, wenn die dämonische Macht des Bösen heraufbeschworen wird. Dann ist sein Orchestersatz charakteristisch gefärbt, ohne daß jedes Textwort allzu realistisch untermalt wird. Die lyrischen Episoden, die einen recht breiten Raum beanspruchen, werden von einem stetigen Fluß schönster, motivisch fein durchgearbeiteter Musik getragen. Dabei ist ein ausgeprägtes Formgefühl bestimmend, das sich nicht nur in der Beherrschung kleinerer Ausdrucksformen äußert, sondern auch in der einleuchtenden Disposition größerer, im Sinne der „unendlichen Melodie" angelegter Strecken. Das operngerechte Textbuch Olga Bruggers fand also eine Vertonung, der vortreffliches kompositorisches Können, eine sehr ergiebige Phantasie und größtes Verständnis für günstige kantable Wirkung eindrucksvolle musikalische Werte zuführten.

Bei dieser Uraufführung fand man die Kräfte des Deutschen Theaters mit spürbarer Einsatzfreudigkeit am Werk. GMD. Karl Fischer war der Partitur ein berufener, auf intensiven Klang bedachter Anwalt. Hans Springers Regie überwand alle Schwierigkeiten mit spielender Leichtigkeit, so daß sich die Darsteller ungehemmt entfalten konnten. Marga Mayer strahlte als geschmeidige und ausdrucksfähige Vertreterin der Titelrolle wirkliche Dämonie aus, während Daga Södergvist mit berückend schönem Gesange die Magd wundervoll verklärt erscheinen ließ und Waldemar Bienek dem Spielmann seine sympathische Tenorstimme mit schauspielerischem Geschick lieh.

Der starke Uraufführungserfolg wurde noch vor den Opernferien durch drei Wiederholungen nachdrücklich erhärtet.

Gerhard Weckerling.



Konzert

Berlin: In die Reihe der musikalischen Festspielstädte ist jetzt auch Potsdam eingetreten. Mit jährlich wiederholten „Festlichen Musiktagen in Potsdam" wird die Stadt des großen Königs ihre alte musikalische Tradition erneuern und sie im Sinne unserer Zeit und damit auch in der Verpflichtung gegen die zeitgenössische Kunst fortführen. Die diesjährige Festwoche fand in der Zeit vom 20. bis 27. Juni statt und stand unter der Schirmherrschaft von Ministerpräsident Generalfeldmarschall Göring. Die beiden großen deutschen Meister, die persönliche Beziehungen zu Potsdam haben, standen im Mittelpunkt des Programms: Johann Sebastian Bach und Mozart. (Für das nächste Jahr darf man wohl auch Werke von Philipp Emanuel Bach erwarten, der als Hofcembalist Friedrichs des Großen über zwei Jahrzehnte in Potsdam und Berlin gewirkt hat und in dessen Schaffen die wichtigsten Fäden der deutschen Klassik zusammenlaufen.) Nach einem Empfang der In- und Auslandspresse, auf dem der auch um die kulturelle Entwicklung Potsdams verdiente Oberbürgermeister Friedrichs programmatisch Sinn und Zweck der Potsdamer Musiktage umriß und der Leiter der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek, Prof. Dr. Schünemann, die Entwicklungslinien der musikalischen Kultur Potsdams von der größten Zeit deutscher Musik bis zur Gegenwart aufzeigte, gab ein Bach-Abend im Konzerthaus den Auftakt. Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester spielte nach der D-dur-Suite zwei der Brandenburgischen Konzerte (Nr. 1 und 5), die in jedem Jahr im Mittelpunkt dieser Tage stehen werden. Die zwingenden Eindrücke dieses lebendigen Musizierens, bei dem Fischer übrigens ein neues Instrument, einen Flügel mit Cembaloklang, benutzte, setzten sich in der Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen" mit der Sopranistin Ria Ginster als Solistin fort. Aus der Reihe der folgenden Abende seien hier noch eine Aufführung von Mozarts Requiem in der Garnisonkirche und ein Serenadenabend im Hof des Potsdamer Stadtschlosses her-

vorgehoben. Mozarts letztes, musikalisch reifes und großes und menschlich so trostreiches, trotz aller Todesahnung lichtes Werk erfuhr an dieser historischen Stätte eine würdige, stilvolle Wiedergabe durch Karl Landgrebe, der den jungen Städtischen Chor Potsdam bereits zu einem leistungsfähigen, ausgeglichenen Klangkörper herangebildet hat. Das Solistenquartett bestand aus Helene Fahrni, Hildegard Hennecke, Heinz Marten und Fred Drissen, den Instrumentalpart versah das Philharmonische Orchester.

Einen besonders schönen Zusammenklang von Musik und Architektur gab es dann, ähnlich dem Berliner Schlüterhof-Konzerten, im Stadtschloß Potsdam. Im Rund der Arkaden des Fortunaportals war das Podium aufgebaut, im Hintergrund schloß Schinkels gewaltiger Kuppelbau der Nikolaikirche schattenhaft die Szene ab, und über den weiten Schloßhof erklang bei Fackelschein festliche Musik aus Barock und Klassik in der beschwingten, spielfrohen Aufführung durch Hans von Benda und die Philharmoniker.

Im Schlüterhof selbst beschloß Benda die Reihe seiner diesjährigen Sommerkonzerte mit zwei interessanten Abenden. Werke von Wolfgang und Leopold Mozart gaben dem vorletzten Konzert den besonderen Reiz. Zwischen Wolfgangs Ouvertüren, Divertimenti und Konzertstücken war Leopolds tonmalerisches Charakterstück „Die Jagd" eingebettet, ein achtbares, auf volkstümliche Bläserwirkungen ausgehendes Werk. Fritz Hartmann und Friedrich Thomas waren mit Geige, Harfe und Flöte die bewährten Solisten.

Der letzte, vom Wetter ganz besonders begünstigte und auch am stärksten besuchte Schlüterhof-Abend brachte dann einen Querschnitt durch 200 Jahre Oper von Monteverdi bis Gluck. Es sollte kein erschöpfender Überblick sein, sondern eine Reihung charakteristischer Werke des 17. und 18. Jahrhunderts von Monteverdis berühmter Arianna-Klage bis zu Mozarts Buffo-Arie aus der „Gärtnerin aus Liebe". Dazwischen dann nach einer umleitenden Gabrieli-Sonate Arien und Ballettmusiken aus Händels „Rinaldo", Mozarts „Idomeneo" und Glucks „Iphigenie in Aulis", meisterhaft von Benda, dem Orchester und den Solisten: Elisabeth Friedrich vom Deutschen Opernhaus und Arno Schellenberg von der Dresdner Staatsoper dargeboten und mit Begeisterung von den Hörern aufgenommen, die damit dokumentierten, daß im sommerlichen Musikleben der Berliner Kunstwochen die Schlüterhof-Konzerte längst die verdiente Mittelpunktstellung innehaben.

Auch in Monbijou wurde das Thema des zweiten Teils der Berliner Kunstwochen: Musik in Schlössern und Gärten, auf reizvolle Weise abgewandelt. Ein Abend mit Hermann Diener und seinem Collegium musicum brachte in der vielbewährten Spielkultur dieser Musiziergemeinschaft Kostbarkeiten alter deutscher Instrumentalmusik von Rosenmüller bis Mozart sowie altfranzösische und deutsche Tänze von Marais, Händel und Haydn. Nach dieser Klangwelt des Barock und Rokoko zog mit dem Claudio Arrau-Trio die Romantik ein. Arrau am Klavier, Hermann Hubl (Violine) und Hans Münch-Holland (Cello) spielten mit gestaltender Musikalität Schumann, Schubert und ein selten gehörtes Frühwerk Chopins, das g-moll-Trio Werk 8, das trotz seiner Gegensätzlichkeit zur deutschen Romantik viel gleichgeartete Empfindungswerte enthält.

Hermann Killer.

Bielefeld: Das Rückgrat des Bielefelder Musikjahres, dessen aufgehellter Ausklang eine konzertmäßige Aufführung des „Orpheus" von Monteverdi war, sind seit vielen Jahren die Sinfoniekonzerte des städtischen Orchesters, von denen im ganzen zehn aneinandergereiht wurden. Der städtische Musikdirektor Werner Gößling und der Leiter des Musikvereins der Stadt Bielefeld, Dr. Hans Hoffmann, sind die Dirigenten dieser Konzerte. Intensivierung und Kultivierung des orchestralen Klangs haben sich beide mit Erfolg zum Ziele gesetzt. Bielefeld wird mehr und mehr der musikalische Brennpunkt Ostwestfalens. Die breite Grundlage der sinfonischen Konzerte sind klassische Werke, von hier aus werden mit klarem Kunstintellekt die Verbindungen zur Moderne gesucht. Man hörte, um nur einiges anzuführen, das „Flämische Rondo" von Wilhelm Maler, das im Stil einer Suite um ein flämisches Volkslied rankt und in allen Farben einer beseelten Instrumentation sprüht. Weiter die „Bremische Serenade" von Joachim Therstappen, dessen gesunde Wurzeln marsch- und liedhafte Themen sind, ohne daß sich die musikalischen Formen ganz erfüllten, und ein Konzert für Klavier und Orchester von Kurt Thomas, der von jugendlicher Gärung oft aus der Fülle gesteigerten Gegenwartsbewußtseins in die Romantik wie in ein fremdes Land getrieben wird. Besonderes Interesse beanspruchte auch das ungarische Kapriccio von Bela Bartok. Man ist in Bielefeld bestrebt, den ganzen Kreis musikalischer Schöpfung auszuschreiten. Das Orchester zeigte sich den spezifischen Anforderungen einer ausgesprochen impressionistischen Musik (von Maurice Ravel hörte man den Bolero) ebenso gewachsen wie der östlich orientierten Musik (Glasunow, Mussorgsky). Höhepunkt des Bielefelder Musikjahres sind Konzerte der Berliner Philharmoniker unter Wilhelm

Furtwängler. Diesmal stand Tschaikowskys h-moll-Sinfonie im Mittelpunkt des musikalischen Erlebnisses. — Unter den Chorwerken verdient die Uraufführung des Wessobrunner Gebetes von Hans Wedig besondere Erwähnung, das dem immanenten Klang eines der ältesten deutschen Sprachdenkmäler mit erschlossenen Sinnen nachspürt. Bezeichnend für den kammermusikalischen Sinn Bielefelds ist es, wenn Wilhelm Kempff vor fast ausverkauftem Saale und tief ergriffenen Zuhörern Beethovens letzte Klaviersonaten spielen konnte, die, das Klangliche überwindend, vorstoßen in die Sphären der reinen Idee. Elly Ney gab einen Abend, an dem sie Schumann, Schubert und Beethoven spielte. In Friedrich Quest lernte man einen jungen Pianisten kennen, dessen eruptive Ausdruckskraft ebenso echt ist wie die liebevolle Versenkung in filigranes Figurenwerk. Klassische Konzerte für zwei Klaviere spielten an einem anderen Abend Franz Rupp und Adele Hellmann (Bielefeld) in festgefügtem Zusammenspiel polyphone Ausdrucksfülle entfaltend.

Carl Ludwig Herbst.

Dortmund: Dortmund weist im allgemeinen gern darauf hin, daß es seit Generationen ein sehr reges Musikleben hat. Als Städteknotenpunkt im äußersten Osten des Industriegebietes gelegen, weiß es diesen Ruf weit im Umkreis auch gut zu verteidigen. Das Rückgrat der stätdischen Musikveranstaltungen ist die Zwölferfolge der in zwei Gruppen zu je sechs Sinfoniekonzerten aufgeteilten Vormietekonzerte und die Viererfolge der Kammermusikkonzerte, alle betreut von Dortmunds GMD. Wilhelm Sieben. Der Konzertablauf zeigte auch in dieser Spielzeit wieder ein ebenso stilistisch abwechslungsreiches wie niveauschönes Gesamtprogramm. Die Altklassiker waren mit J. S. Bachs „Johannes-Passion" (Chorkonzert des Dortmunder Musikvereins) und Händels „112. Psalm" (im Chorkonzert des Dortmunder Musikvereins unter Mitwirkung des Dortmunder Lehrergesangvereins und seines Frauenchors unter der Leitung Dr. Hans Wedigs) vertreten. Aus der Wiener Klassik hörte man Mozarts „Violinkonzert in A-dur" (solistisch gespielt von Marianne Tunder), Haydns Motette „Des Staubes eitle Sorgen..." (im Wedig-Konzert), und Beethoven, Siebens große Liebe, war außer mit einem Sonderkonzert (Ouvertüre zu „Coriolan", Klavierkonzert B-dur mit Karl Weiß, Dresden, als Solist und „Eroica") noch mit der Arie „Ah, perfido!" (Lore Fischer), dem Klavierkonzert in G-dur (Wilhelm Backhaus) und der Aufführung der Neunten — als werbender Auftakt zu Beginn des Konzertwinters — bedacht.

Aus der Romantik waren Schumann mit seinem a-moll-Klavierkonzert (Solist Wilhelm Kempff) und der 3. Sinfonie, Schubert mit dem 23. Psalm (Wedig-Chorkonzert) und Musik aus „Rosamunde", Weber mit der Ouvertüre zu „Euryanthe" zitiert. Als Honoratioren des späten 19. Jahrhunderts füllten Brahms („Ave Maria", „Violinkonzert in D-dur" mit Cecilia Hansen als Solistin und 3. Sinfonie), Bruckner (5. Sinfonie in der Urfassung), Tschaikowsky (4. Sinfonie), Richard Wagner („Liebesmahl der Apostel" im Wedig-Chorkonzert) das Programm würdig auf. Interessant war die Bekanntschaft mit Bizets „Sinfonie in C-dur". Das Februarkonzert huldigte mit heiteren Werken von Paganini, Respighi, Dvorak und J. Strauß einer stimmungsmäßig froh gelockerten Atmosphäre.

Die Gegenwart — man teilt sie füglich auf in die ältere, reife und jüngere, problemhaltige Musikergeneration — erfreute sich einer sehr nennenswerten Beachtung. Sieben scheint es im ganzen mehr mit der ersten Gruppe zu halten, wenigstens in diesen Sinfoniekonzerten, die weniger Probleme und kritische Auseinandersetzungen als musikalische Erbauung bringen sollen. Pfitzners „Gesänge mit Orchester" (Lore Fischer), R. Strauß' „Don Juan", Respighis „Antiche danze ed arie", des alten Hamburgers Woyrsch „Variationen über ein heiteres Thema" (Uraufführung), Max Trapps erfolgreiche 5. Sinfonie, Rudolf Mengelbergs „Klavierkonzert" (Solist Emil Telmany), Alfredo Casellas Rhapsodie „Italia" und des Dortmunders Albert Weckauf „Drei Sätze für Orchester" vertreten die bereits bewährte Moderne mit anerkannten Schöpfungen oder mit solchen, die sich auf sicheren Gleisen ihren Weg bahnen, während das Programm des 1. Kammermusikkonzerts ein bunter Tummelplatz jüngerer Komponisten war, die z. T. ihre jüngsten Pferdchen auf die Weide schickten. Unter ihnen waren E. Pepping mit seinen „Variationen nach einem Liedsatz von Senfl", G. Schwickert mit seinem „Concertino" und E. Schiffmann mit seiner „Kleinen Musik für Streichorchester" sehr beachtlich, wie sie ja auch schon zu der Gruppe der Jüngeren zählen, die aus der großen Reihe herausragen.

Im übrigen wird in diesen sehr beliebten Kammermusikkonzerten im stimmungsschönen alten Rathausfaal hauptsächlich alte Musik gemacht: J. S. Bach hatte einen ganzen Abend bekommen, den Gerard Bunk mit seinem Cembalo im Solopart bestritt. Außer ihm gab es noch ausgewählte Feinkost von Vivaldi, J. Chr. Bach, L. Cherubini, Purcell, Corelli und Mozart. Ein feines Programm „Alter Gesänge" ließ auf die ausgeglichene Stimmkultur von Frau Trinius-Haldenstein (Dortmund)

aufmerken. Als Solist für die Mozartsche Kammermusik war Lothar Bonsels (Dortmund) verpflichtet worden.
Wesentliche Beiträge zur Erhöhung des allgemeinmusikalischen Niveaus kommen von der sehr rührigen „Philharmonischen Gesellschaft", die in diesem Jahr mit zwei erlesenen Konzertprogramm ihr 25jähriges Bestehen als „Brahms-Feier" festlich beging. In diesen Konzerten trifft man, wie in den von Sieben geleiteten Kammermusikkonzerten, die still begeisterten Musikliebhaber, die einen Purcell oder Mozart oder Corelli wie eine seltene Kostbarkeit genießen, während die Konzerte der Dortmunder Direktion Berry ihren Zulauf — er ist z. T. sehr stark, weil er weit über Dortmunds Grenzen hinausreicht — in der Hauptsache durch die bekannten großen Namen haben, die von Berry meist mit sehr glücklichem Zugriff verpflichtet werden. — Erzieherisch unterhaltsamen Charakter tragen die meist von Dr. Nicolaus vorzüglich aufgezogenen Abende des Städtischen Konservatoriums, das übrigens seit dem 1. April d. J. von Dr. Maxton geleitet wird. (Nachfolger des außerordentlich verdienten Städtischen Musikdirektors Carl Holtschneider, der in den Ruhestand trat.) Die lange Reihe meist wertvoller Männergesangvereinskonzerte mit Dr. Paulig, Dr. Wedig, Dr. Kranzhoff u. a. als Dirigenten gibt dem sehr lebendigen Dortmunder Musikleben eine noch breitere, ins volkstümlich Gemüthafte ausgerichtete Basis.

Mally Behler.

Essen: Der niederrheinisch-westfälische Chorgau im Reichsverband der gemischten Chöre veranstaltete in Essen eine Chorgautagung, die in mehreren Festkonzerten einen vorteilhaften Ausschnitt aus dem kulturell regen Chorleben des Industriereviers vermittelte. Mit Werken von Kurt Thomas, Spitta, Ludwig Weber, Walter Rein, Hermann Erpf, Rehmann und Sendt gab es eine künstlerisch wertvolle Auswahl zeitgenösischen Chorschaffens, der als großes Traditionswerk sinnvoll Händels Cäcilienode gegenüberstand. Eine reizvolle „Nächtliche Festmusik" im Ehrenhof des Folkwangmuseums, die vom Folkwangkammerchor und Folkwangorchester unter Anton Hardörfers Leitung ausgestaltet wurde, brachte als Uraufführung eine Musik über „Innsbruck, ich muß dich lassen" für Chor und Instrumente von Ludwig Weber, eine aus dem Wesen der alten Volksweise entwickelte klangherbe, kontrapunktisch strenge Fantasie in der Art jener „Musiken nach Volksliedern", wie sie Weber schon früher vorlegte. Ebenfalls als Uraufführung erklang ein Chorwerk von Wilhelm Maler: „Leuchte, scheine, goldne Sonne." Das Gedicht Heinrich Lerschs erscheint in einem vom Orchester kontrapunktisch unterbauten, linear gefügten Chorsatz, dessen fließend schwungvolles Musizieren das Konstruktive mancher früherer Werke des jungen Kölner Komponisten überwunden hat. Mit volksmusikalischen Veranstaltungen in der Reichsgartenschau klang die anregende und ergebnisreiche Chortagung aus.

Wolfgang Steinecke.

Königsberg i. Pr. Im Mittelpunkt des Interesses bei den repräsentativen Konzerten stehen ja leider selten die Werke, sondern meist die Ausführenden. Das bringen die Vortragsfolgen mit sich, die namentlich von den solistisch tätigen Künstlern immer noch zu einseitig auf die bedeutendsten und dankbarsten Meisterwerke der Vergangenheit zugeschnitten werden. Gewiß sind dafür auch die Publikumswünsche maßgebend, aber wenigstens ein zeitgenössisches Werk könnte beinahe in jede Vortragsfolge Eingang finden, ohne den Erfolg des Konzerts zu gefährden. Der Wert der stilistischen Einheitlichkeit eines Programms wird m. E. stark überschätzt. Ein gewisser Reiz liegt ja gerade in der Abwechslung verschiedenartiger Werke, und diese Abwechslung erweckt die Anteilnahme des Hörers immer wieder von neuem.
In den Sinfoniekonzerten des Städtischen Orchesters bot Hermann Abendroth als Gastdirigent eine werktreue Aufführung von Beethovens Fünfter Sinfonie. Siegfried Borries und Artur Troester spielten hervorragend das Doppelkonzert von Brahms. Philipp Jarnachs „Musik mit Mozart" vervollständigte die Vortragsfolge. Dem ständigen Dirigenten des Orchesters, Wilhelm Franz Reuß, ist eine sehr eindrucksvolle Aufführung des Verdischen Requiems zu danken. Das letzte Sinfoniekonzert bestritt Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester. Es war sehr aufschlußreich, einmal eine Haydn-Sinfonie mit seiner kleinen Streicherbesetzung zu hören. Das Klangverhältnis hat sich durch unsere heutige Aufführungspraxis (Vervielfachung der Streicher, der keine Vermehrung der Bläser gegenübersteht) ja wesentlich verschoben.
In den Königsberger Künstlerkonzerten erlebte man die reife Kunst Emmy Leisners, deren Liederabend durch den technisch sehr talentierten Geiger Miguel Candela abwechslungsreich gestaltet wurde. Backhaus gab einen Beethoven-Abend. Wohlgelungene Veranstaltungen der NSG. „Kraft durch Freude" führten u. a. Helge Roswaenge und Walter Gieseking nach Königsberg. — Ein Gastspiel der indischen Tänzerin Menaka sei im Hinblick auf die reizvolle Musik erwähnt. Der Musikwissenschaftler der Universität, Prof. Dr. Engel,

bot mit dem Hindu-Orchester einen Vortragsabend, der einen Blick tun ließ in die Wunderwelt einer unvorstellbar feinen rhythmischen Kultur.

Herbert Sielmann.

Rostock: Auch im Konzertsaal gab es allerlei Neues zu hören. Das Städtische Orchester brachte nach dem an sein vierzigjähriges Bestehen erinnernden Festkonzert unter Adolph Wach neben anderen Graeners „Sinfonietta“ op. 27, Julius Weißmanns „Sommernachtstraum-Ouvertüre“ op. 117, die „Nachtmusik“ op. 10 von Hans Wedig und Regers „Eichendorff-Suite“. Für Zillingers „Zoologischen Garten“ setzten sich die Rostocker Chorvereinigungen unter Karl Reise ein. Unter den Solisten begegnete man den hoffnungsvollen Nachwuchskünstlerinnen Marianne Krasmann, Bremen (Brahms d-moll - Klavierkonzert), und Traute Boerner, Berlin (Sopran), außer Kempff, Müller-Crailsheim, Weimar, und den Rostocker Konzertmeistern Tietze (Sibelius Violinkonzert) und Brückner (Pfitzner, Cellokonzert). Als Gastdirigent wurde Fritz Mechlenburg besonders gefeiert. Das Rostocker Streichquartett vermittelte Kaun (op. 74) und Reger (op. 109); an Neuem überdies selten gehörte Kammermusik der Romantik wie E. Th. A. Hoffmanns „Harfenquintett“ und Spohrs „Nonett“ in schöner Zusammenarbeit mit Rostocker Berufskameraden. Neben Alfred Lueder bewährte sich in diesem Rahmen die Rheinländerin Ilse Josten als Pianistin.

In den Solistenkonzerten der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ durfte man Cortot, Lamond, Manowarda und das ideale Zusammenspiel Luigi Silvas mit Erik Schönsee sowie der Berliner Musikpreisträgerin Maria Neuß mit Kurt Schubert erleben. — Das Collegium musicum der Universität brachte unter dem Motto „Heitere Sing- und Spielmusik aus drei Jahrhunderten“ in wohl erstmaliger Zusammenarbeit einer studentischen Musiziergemeinschaft mit dem Rostocker KdF.-Chor Hans Langs „Glückwunschkantate“ op. 44 heraus; Käthelotte Arppe, Rostock, erspielte sich am gleichen Abend mit Haydns G-dur-Klavierkonzert einen großen Erfolg. Unvergeßliche Eindrücke hinterließen wiederum Gieseking, Hüsch, Ludwig und das prächtig musizierende Doescher-Trio, Berlin, sowie Hans Beltz im nahen Doberan. Nicht zuletzt zu erwähnen die beachtlichen Proben seines Könnens, welche das Rostocker Musikkorps unter seinem ausgezeichneten Stabsmusikmeister Fritz Bauerfeld verschiedentlich ablegte.

Erich Schenk.

* Die Schallplatte *

Neuaufnahmen in Auslese

Von dem Klang der Aufnahme der Sinfonie Nr. 102 in B von Haydn in der Wiedergabe durch das Bostoner Sinfonie-Orchester unter Serge Kussewitzky wird man zunächst einfach berauscht sein. Mit liebevollster Versenkung in die Welt Haydns werden da verborgene Feinheiten herausgearbeitet, und man ist immer wieder über die unveränderte Zeitnähe dieser Musik erstaunt. Dabei sind wir von einer Haydn-Pflege noch weit entfernt (ganz zu schweigen von der steckengebliebenen Gesamtausgabe seiner Werke). Hier bilden Werk und Wiedergabe jenen seltenen Gleichklang, der eben ein Zeugnis für die wahre Berufung des Dirigenten ist. Das einleitende Largo ist aufwühlend. Aber auch für die behende Leichtigkeit des Presto-Finale wird der rechte Ton getroffen, ebenso wie für die Tiefe des langsamen Satzes oder für die schwebende Grazie des Menuetts. Vorbildliche Studienplatten! (Electrola DB 3125/3127.)

Robert Schumanns Davidsbündlertänze erfahren durch Alfred Cortot eine meisterliche Interpretation, die dem Konzerteindruck des großen französischen Pianisten durchaus standhält. Die entmaterialisierte Technik, die bewundernswerte Einfühlung in die Geistigkeit des Romantikers Schumann und die hohe Musikalität des Vortrags lassen die Aufnahmen zu einem Genuß seltener Art werden. Angesichts solcher Vollkommenheit sind Häufungen von Superlativen unvermeidlich. (Electrola DB 3263/3264.)

Ein Gegenstück hierzu hinsichtlich der Versenkung in den Geist des Werkes bildet Edwin Fischers Spiel der Fantasie in a-moll von J. S. Bach. Die Hintergründigkeit dieser Musik wird lebendig. Da erlebt man die schöpferische Nachgestaltung eines der großen Meisterwerke unserer Musik. Der Klavierklang ist hervorragend.

(Electrola DB 3287.)

Ein unbeschwertes frühes Kammermusikwerk Mozarts aus der Zeit des Mannheimer Einflusses, das Flötenquartett in A (K. V. 298) wird von dem bei uns bereits bekannten Pasquier-Trio mit dem Flötisten René Le Roy zusammen anmutig vorgetragen. Damit wird ein nahezu unbekanntes Meisterwerk Mozarts in einer mustergültigen Aufnahme neu erschlossen.

(Electrola DB 3365.)

Zu den umstrittensten Erscheinungen der Gegenwartsmusik gehört Igor Strawinski. Es trägt sicher zur Klärung der Meinungen bei, daß seine Hauptwerke in authentischen, meist von ihm selbst geleiteten Aufnahmen vorgelegt werden. Sein Ballett „Das Kartenspiel" ist unter Strawinskis Leitung, mit den Berliner Philharmonikern gespielt, herausgekommen. Die Platten sind ein neuer Beweis für die unerhörte Vielseitigkeit der Philharmoniker und für die Meisterschaft jedes seiner Mitglieder. Die drei Teile der auch konzertmäßig wirksamen Ballettkomposition sind formal unerhört konzentriert. Die Tonalität herrscht auf der ganzen Linie, und Strawinski findet teilweise neuartige Instrumentationseffekte, die als Bereicherung der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten gelten dürfen. In parodistischer Absicht werden Melodien von Rossini, Bayer (Puppenfee), Johann Strauß und anderen verarbeitet. Als künstlerischen Ausdruck eines von dem unseren stammesmäßig verschiedenen Empfindens kann man dem zuchtvollen Werk die Achtung wohl kaum versagen, auch wenn die persönliche Geschmacksrichtung des Einzelnen an dem Schaffensstil des Russen Strawinski (der er trotz seiner Französisierung infolge der Ablehnung der Sowjetideologie geblieben ist) keinen Genuß dabei haben sollte.

(Telefunken SK 2460/2462.)

Wieder ist eine Szene aus Gounods „Margarethe" erschienen: die Kerkerszene mit Margarete Teschemacher in der Titelrolle. Ihre edel geführte Stimme schwebt glockenklar über dem Orchester. Wilhelm Strienz als Mephisto ist ein hochwertiger Partner. Chor und Orchester der Berliner Staatsoper werden von Bruno Seidler-Winkler mit großer Sicherheit geführt.

(Electrola DB 4523.)

Karl Erb singt mit unübertrefflichem Vortrag zwei Schubert-Lieder „Liebesbotschaft" und „Der Wanderer an den Mond". Am Flügel begleitet bemerkenswert überlegen und mit bester Anpassung Bruno Seidler-Winkler.

(Electrola DA 4421.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

* Zeitgeschichte *

Jugend und moderne Musik

In der amtlichen Zeitschrift der Reichsjugendführung „Musik in Jugend und Volk", Juli/August-Heft (Verlag Georg Kallmeyer), schreibt Wilhelm Twittenhoff, mit dessen Ansichten wir nicht immer übereinstimmten, über das Thema „Jugend und moderne Musik". Die Schlußabschnitte sind in ihren klaren Formulierungen anregend und aufschlußreich, so daß wir sie nachstehend folgen lassen. Twittenhoff sagt am Anfang des Aufsatzes: „Wir wissen alle, daß ein kurzer Aufsatz, wie der folgende, nicht mehr als ein Anstoß zur Besinnung sein kann und die Zusammenfassung einiger Gedanken bedeutet, die man bei Gelegenheiten hatte, da Jugend und moderne Musik in besonders eindringlicher Weise in Berührung traten."

Erst mit dem immer stärker werdenden Willen nach einer neuen völkischen Musikkultur beginnt eine Wandlung, welche viele Verantwortlichen früherer Jahre ersehnten und doch nicht verwirklichen konnten. Damit ist keineswegs die vermessene Behauptung aufgestellt, als herrsche heute innerhalb der Jugend Klarheit über Wert oder Unwert neuer Musik! Wohl aber darf bereits die vorsichtige Behauptung aufgestellt werden, daß der Konzertsaal nicht mehr der einzige Ort ist, wo in dieser Frage entschieden wird, daß vielmehr auch andere Lebensbereiche über Wert und Un-

wert neuer Musik Entscheidungen fällen. Es sind dies die Lebensbezirke, in denen der Musik ganz eindeutig neue Aufgaben gestellt sind, deren Erfüllung auch Form, Inhalt und Stil bestimmen. Über ein neues Lied der Jugend, eine Kantate oder Feiermusik entscheidet nicht mehr die Fachkritik allein, sondern die Jugend im gleichen Maße. Sie wählt unter der neuen Musik dasjenige aus, was ihren neuen Lebensformen am ehesten gerecht wird.

★

Viele Vertreter der Tonkunst stellen an dieser, **neue Aufgaben erfüllenden Musik** manche bedenklichen Einzelzüge fest: Sie ist viel „primitiver" als die Musik anerkannter Komponisten. In dieser Neigung zum Primitiven künde sich der drohende Niedergang an. Sie vergessen mit dieser Kritik einige Lehren, die uns gerade die Geschichte der Tonkunst gegeben hat. War nicht die erste Oper in ihrem primitiven Deklamationsstil eine Reaktion gegen den hochgezüchteten polyphonen Stil der Niederländer? War nicht der protestantische Gemeindegesang anfangs ein primitives „Einstimmigsingen", das letzten Endes zur Matthäuspassion führt? Wurzelt nicht die klassische Sinfonie in jenen anspruchslosen Divertimentis, Serenaden und Kassationen, die nichts mit der hohen Kunst eines Johann Sebastian Bach zu tun haben? Schadete es schließlich einem Komponisten, wenn er — neuen Aufgaben Rechnung tragend — etwas „simpliciter" setzte, was er ebenso „fugweis" schreiben konnte? Immer noch stand am Beginn einer neuen Stilepoche die Besinnung auf das Elementare, auf eine Gestaltungsweise schlichterer Art als die der zu überwindenden Epoche.

So braucht dieser Vorwurf gegen die Musik der Jugend nicht zu schrecken. Noch weniger tut es jener andere: der Mangel an Originalität und das häufige Auftreten eines „Typus"! Je einfacher etwas ist, um so ähnlicher wird es dem andern sein. Erst bei weiterer Entwicklung werden sich „originelle Züge" herausschälen. Diesen Prozeß beschleunigen, hieße der neuen Musik keinen guten Dienst erweisen. Lieber die Beschränkung auf weniges, was gut und der Jugend vertraut ist, als „Neues um jeden Preis".

Wenn man dadurch eine Senkung des Niveaus befürchtet, so ist dagegen folgendes zu sagen: Mag die Entwicklung der Tonkunst zunächst in etwas langsamerem Tempo vor sich gehen als während der letzten hundert Jahre, so schadet das so lange nichts, wie man das musikalische Niveau der Jugend derart zu heben bemüht ist wie gerade jetzt! Ständiger Umgang mit Musik gerade in ihren schlichten Formen wird jene Maßstäbe herauskristallisieren, nach denen in Zukunft auch hohe Kunstwerke bewertet werden. Um diese Maßstäbe schon jetzt wissen zu wollen, wäre wiederum vermessen. Doch findet man sie keinesfalls mehr nur im Konzertsaal!

Im Verlaufe der gesamten Entwicklung unserer Tonkunst ist der gegenwärtige Augenblick so etwas wie ein Johannistag in den „Meistersingern". Das „Volk" soll wieder entscheiden, ob die „Meister der Natur noch auf der rechten Spur" sind. Dieser Vorschlag von Hans Sachs empört die „Meister" heute wie ehedem. Auch heute sehen sie der „Kunst Fall und Schmach" voraus, sobald sie „der Gunst des Volkes" nachläuft. Sie übersehen, daß eine vom Volk gelöste Musik, eine Musik, der keine anderen Aufgaben gestellt sind, als einmal im Konzertsaal oder in der Oper zu erklingen und von Kritikern beurteilt zu werden, viel sicherer ihrem Verfall entgegengehen muß als jene aufgabengebundene und zunächst schlichtere Musik.

★

Die Jugend als eifrigste Fürsprecherin des Volkes stößt auf Mißverstehen, sowohl bei den Verfechtern des unbedingten Fortschritts, der „Moderne", wie bei solchen Wortsprechern der hohen Musik, die das Keimen einer neuen Tonkunst aus den Bereichen einer blühenden Laienmusik nicht für möglich halten. Zwischen beiden Meinungen muß der Instinkt der Jugend den rechten Weg finden. Ihre Verehrung für die großen Meister der Vergangenheit und Gegenwart, die sie nur im Konzertsaal hören kann, schließt nicht das Ringen um eine neue Musik aus, deren Schicksal nicht im Konzertsaal entschieden wird. Diese „neue Musik" wird mit „moderner" Musik des Konzertsaales unter Umständen nicht viel gemeinsam haben. Aber sie will auch nicht mit ihr verglichen werden. Keinem wird einfallen, der modernen Musik des Konzertsaals ihre Daseinsberechtigung absprechen zu wollen. Die Meinung über sie wird in Einzelheiten selbst bei denen auseinandergehen können, die in der musikalischen Erziehung und Betreuung der Jugend ihre Lebensaufgabe sehen. Sind sie doch in Vorbildung und Herkunft keineswegs auf einen Nenner zu bringen. Aber immer stärker werden sie durch die Erfüllung gleicher Aufgaben miteinander verbunden, und immer klarer schält sich auch die allen gemeinsame Blickrichtung heraus. So müssen viele ernste Besorgnisse um das Schicksal unserer Tonkunst schwinden, — auch wenn nicht sofort ein Genie aus den Reihen der Jugend hervorwächst. Bachs Größe erhebt sich auf der Vorarbeit ungezählter Kantoren von Mittelmaß, Beethoven krönt das Schaffen mehrerer Generationen. Warum rufen wir heute vorschnell nach Genies?

Tschechische Bemühungen um Franz Schubert

Nachdem Felix Stössinger im 3. Jahrgang, Heft 5/6, der tschechisch geschriebenen kommunistischen Musikzeitschrift „rytmus" die „tschechoslowakische Herkunft" Franz Schuberts in gleichsam wissenschaftlicher Weise festgestellt hat, ereifert er sich vor kurzem vor größerem Forum abermals für seine Thesen in der Zeitschrift „L'Europe Central". Das Prager „Ceské Slovo" setzt nun in Anlehnung an die beiden Artikel den Theorien von der tschechischen Herkunft Schuberts die Krone auf und bemüht sich, die wissenschaftlichen Erkenntnisse in Scheidemünzen umzuprägen und dem tschechischen Mob unter dem sensationellen Titel „Der Komponist Franz Schubert — der Sohn einer tschechischen Köchin" zu servieren. Der Artikel befaßt sich im allgemeinen mit der Stadt Wien und ihren „acht Völkern, wo das Blut jedes einzelnen Bewohners der Mischung eines Cocktail gleicht" und besingt im besonderen mit großem Pathos die „Söhne tschechischer Mütter und deutscher Väter — oder umgekehrt", die sich vergeblich nach einem „reinen" Stammbaum sehnen. Der Schreiber freut sich, daß den Wienern, wenn sie sich auch noch so deutsch gebärden, kein deutsches Wiegenlied gesungen wurde. „Selbst ein so deutsch-wienerischer Autor wie Franz Schubert wurde nicht von deutschen Wiegenliedern in Schlummer gewiegt, aber er wurde von ‚Eliška Fitzová' (Elisabeth Fitz) aus Zuckmantel, die mit Franz Schubert aus Neudorf in Mähren verheiratet war, als zwölftes von vierzehn Kindern gehätschelt." Zu beweisen, daß Elisabeth Fitz eine Tschechin ist, würde auf bedeutende Schwierigkeiten stoßen. Deshalb geht der Schreiber stillschweigend in der Annahme darüber hinweg, daß die an solch lückenhafte Darstellungen gewöhnten Leser der tschechischen Boulevardpresse schon als bewiesen annehmen werden, was angenommen werden muß, wenn der Artikel nicht jegliche Berechtigung verlieren soll. Der Schreiber erzählt dann weiter, wie mit Recht Neudorf den Namen Schubert-Neudorf erhalten soll, weil „sich in der Musik Schuberts unbestreitbar die von slawischer Melodie durchsetzten Einflüsse mährischer Landschaft finden". Im weiteren wird der jüdische Kritiker Eduard Hanslick zitiert, der nach der Wiener Erstaufführung der „Verkauften Braut" erklärt hatte: „Vor Smetana war der erste slawische Musiker in Wien Franz Schubert." Auch die Pariser, die bei dem ersten Anhören der „Verkauften Braut" an Schubert dachten (so schrieb Alfred Bochot!), müssen jetzt herhalten, um den Ausführungen des tschechischen Schreibers Nachdruck zu verleihen. „So war Schubert von den Eltern her vielleicht Deutscher (Herr ‚ro' — der Verfasser des Artikels — hat anscheinend ganz vergessen, daß er wenige Zeilen vorher von der tschechischen Mutter gesprochen hat!), aber er stammt aus einem slawischen Land und deshalb konnte er auch nur in Wien die Synthese seiner schöpferischen Kräfte finden. (Herrn ‚ro' unterläuft nun der Fehler, daß er plötzlich annimmt, Mähren sei nur von Slawen bewohnt. Er sei dahingehend aufgeklärt, daß es sich um rein deutsches Siedlungsgebiet handelt, aus dem Franz Schubert väterlicher- wie mütterlicherseits seinen Ursprung herleitet.) Und deshalb fühlen wir Alt-Wien in keinem Musiker so stark ausgeprägt wie gerade in Schubert. Das italisierende Wien ist in Mozart zu hören, das ungarische verleibte Haydn seinem Werke ein, das barocke Wien ertönt in Anton Bruckner, in den Liedern Hugo Wolfs mischen sich italienische, deutsche und slawische Elemente und von dem jüdisch-slawischen Wien wurde Gustav Mahler inspiriert. Und gerade diese Rassenvermischung hat Schubert zu dem gemacht, was er ist. Man versteht den Autor der unvollendeten Symphonie besser, wenn man sich alles dies bewußt macht."

Wir staunen über den Scharfsinn, der außer Schubert auch noch Hugo Wolf zu einem Tschechen machen möchte. Behaupten zu wollen, daß beide Meister aus slawischer Volksseele heraus schufen, wo man sonst auf tschechischer Seite rassemäßige Betrachtungen lächerlich zu machen gewohnt ist, heißt denn doch auf billige Weise unter Mißverstehung neuer wissenschaftlicher Methoden Tatbestände zur politischen Propaganda konstruieren!

Tageschronik

Für die im nächsten Jahre stattfindenden Reichsmusiktage sind Einsendungen unter der Bezeichnung „Reichsmusiktage 1939" in der Zeit vom 1. August bis 31. Oktober d. J. an die Reichsmusikkammer, Fachschaft Komponisten, Berlin SW 11, Bernburger Straße 19, zu richten. — Es können Werke jeder Gattung eingesandt werden, also Sinfonien, Instrumentalkonzerte, Chorwerke, Kammermusik einschließlich Lieder sowie Opern. — Die Einsendungen können nur durch die Komponisten selbst erfolgen oder in deren Auftrag durch ihren jeweiligen Verleger.

Die Reichsmusiktage der Hitler-Jugend werden in diesem Jahr vom 13. bis 16. Oktober in Leipzig durchgeführt. Den Reichsmusiktagen geht ein achttägiges Musikschulungslager voraus, das die Musikerzieher der HJ. aus dem ganzen Reich vereinigt. In dem Musikschulungslager werden u. a. die Arbeiten der Musikschulen für Jugend und Volk, die Blasmusik und die Orgelarbeit der Hitler-Jugend sowie Literaturfragen behandelt werden. Ein Meisterkonzert für die HJ. wird im Laufe des Arbeitslagers unter Leitung von Generalmusikdirektor Weisbach mit dem Orchester des Reichssenders Leipzig stattfinden.

Die anschließenden Reichsmusiktage sollen erstmalig in mehreren großen Veranstaltungen die eigene musikalische Leistung der Jugend auf verschiedenen Gebieten herausstellen. Sie wird in einem öffentlichen Konzert zur Geltung kommen, in dem Chöre und Instrumentalgruppen der HJ. musizieren, weiterhin in einem Konzert mit neuer Bläsermusik, das von drei Musikzügen der HJ. bestritten wird, und in der Durchführung einer großen Schlußkundgebung, in der der Reichsjugendführer Baldur von Schirach sprechen wird. Eine bei den Kulturtagungen der HJ. schon zur Tradition gewordene Werkfeier wird in der Wollkämmerei Stöhr, Leipzig, stattfinden. In einer Bach-Feier in der Thomaskirche wird der Thomanerchor unter Leitung von Prof. Straube singen, und Günther Ramin wird auf der Bach-Orgel spielen. Ein Großkonzert mit dem Leipziger Gewandhausorchester unter Leitung von Generalmusikdirektor Prof. Hermann Abendroth wird den musikalischen Höhepunkt der Leipziger Reichsmusiktage bringen.

Die erste Musik-Festwoche in Bad Warmbrunn wurde unter der Oberleitung des Städtischen Musikdirektors Heinrich Weidinger (Liegnitz) dort mit einer Weihestunde eröffnet, in der Professor Armin Seydelmann über Franz Schubert sprach, dessen Schöpfungen im Mittelpunkt aller Veranstaltungen der Festzeit stehen. Mit seiner „Unvollendeten" und der „Festhymne" von Schubert, für die die vereinigten Chöre von Herischdorf und Hermsdorf zur Verfügung standen, war im wesentlichen der Inhalt des weihevollen Auftaktes gekennzeichnet. Als Solist war an ihr der Tenor Konrad Kuska mit dem Vortrag zweier Schubert-Lieder beteiligt.

Kapellmeister Otto Wirthensohn vom Grenzlandtheater in Görlitz wurde auf mehrere Jahre an die neu aufgebaute Volksoper in Wien als Opernkapellmeister verpflichtet. Er wurde 1911 in München geboren und war dort Schüler von GMD. Paul Schmitz. Seine aktive musikalische Tätigkeit begann er 1930 als Solorepetitor an der Bayrischen Staatsoper. Nach dreijährigem Wirken in München wurde er für die Spielzeit 1933—34 als 3. Kapellmeister an die Leipziger Oper berufen. Bereits ein Jahr später wurde er nach Görlitz berufen, wo er bis Ende dieser Spielzeit tätig war.

Walther Meyer-Giesow veranstaltete mit der Dresdener Philharmonie im dortigen Zwinger eine Serenade, die durch Haydns G-dur-Sinfonie, Mozarts Serenade Nr. 8 und drei Tänze von Rameau unter Mitwirkung von Felicitas Salm, der Interpretin mehrerer Sopranarien von Mozart und Telemann, große Begeisterung hervorrief.

Der Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel, hat anläßlich seines 25jährigen Bestehens als Rückblick auf die bisherige Tätigkeit eine künstlerisch ausgestattete Festschrift herausgebracht, die in aller Kürze die Entwicklung des Verlagshauses umreißt und die im Bilde die Begründer und die Wohnstätten des Verlages zeigt. Der Kallmeyer-Verlag hat sich bekanntlich seit je die Pflege der Volksmusik als besondere Aufgabe gestellt. Er pflegt darüber hinaus das musikwissenschaftliche Schrifttum, und er betreut eine monumentale Gesamtausgabe des Schaffens von Michael Praetorius, die unter der wissenschaftlichen Obhut von Prof. Dr. Friedrich Blume bereits weit gediehen ist.

Aus den Werken des Komponisten Friedrich Sander, die zu seinen Lebzeiten von der Musikalischen Akademie München unter Franz Fischer aufgeführt wurden, wird GMD. Dr. Müller-Prem in Bad Tölz die Suite in C-dur aufführen.

In Ankara ist Dr. Ernst Praetorius, der früher in Deutschland wirkte, als Leiter des dortigen Philharmonischen Orchesters tätig. Es wird auch bei uns interessieren, daß Praetorius im

vorigen Winter eine stattliche Zahl jüdischer Komponisten aufgeführt hat und auch die Verbeugung vor Sowjetrußland dabei nicht vergaß.

Wie jetzt bekannt wird, kommt der schon mehrfach erörterte Plan einer dauernden Erhaltung des Theaters an der Wien als führende Wiener Operettenbühne nunmehr zur Verwirklichung. Zum verantwortlichen Leiter dieser traditionellen Uraufführungs- und Pflegestätte der heiteren Muse ist der Intendant am Fürther Stadttheater, Willi Seidl, ausersehen, ein gebürtiger Wiener.

Uns wird mitgeteilt, daß die durch die schwere und langjährige Krise in der Pianoindustrie 1933 zu einem Vergleich gezwungene C. Bechstein Pianofortefabrik A. G. ihre Reorganisationsperiode am 30. Juni 1938 durch Befriedigung ihrer sämtlichen Gläubiger abgeschlossen hat. — Nach erfolgter Abschreibung des bisherigen Aktienkapitals zur Beseitigung der Unterbilanz ist ein neues Aktienkapital von 700 000 RM. geschaffen worden, das von deutscher Bankenseite für die Familie Bechstein bar eingezahlt wurde.
Die C. Bechstein A. G. hat daraufhin wieder den gesamten Betrieb von ihrer zum Zwecke der Vergleichserfüllung gegründeten Tochtergesellschaft, der C. Bechstein Pianofortefabrik Betriebsgesellschaft m. b. H., deren Anteilscheine sich stets in ihrem Besitz befanden, mit sämtlichen Aktiven und Passiven sowie der z. Z. 230 Mann zählenden Gefolgschaft in ihrer altbewährten Zusammensetzung zurückübernommen. Die nunmehr entschuldete C. Bechstein A. G., z. Z. mit über 60 Prozent für den Export beschäftigt, widmet sich in unveränderter Weise, und zwar in den alten Fabrikationsräumen ausschließlich dem traditionellen Bau ihrer Pianinos und Flügel, deren seit Gründung des Stammhauses über 142 000 Stück erzeugt wurden.

Die „Sudetendeutsche Musikfestwoche", die als die zentrale Musikveranstaltung des Sudetendeutschtums unter dem Ehrenschutz Konrad Henleins steht und die aus politischen Gründen verschoben werden mußte, findet in der Zeit vom 23.—29. September 1938 in Teplitz-Schönau statt. Das „Reichenberger Musikfest", bei dem nur Werke gebürtiger Reichenberger aufgeführt werden, wurde für den 11. September anberaumt.

Das Belgische Klavierquartett (Quatour Belge à Clavier) schreibt anläßlich seines zehnjährigen Bestehens einen internationalen Komponistenwettbewerb aus. Verlangt wird ein Quartett für Klavier, Violine, Bratsche und Cello in einem oder mehreren Sätzen. Aufführungsdauer 20—30 Minuten. Der Wettbewerb ist für alle Komponisten ohne Unterschied der Staatsangehörigkeit offen. Für den 1. Preis sind 8000, für den 2. Preis 3000 belg. Franken ausgesetzt worden. Manuskripte sind eingeschrieben vor dem 1. Oktober 1938 an M. l'huissier de Lobel, 14, rue Van Moer, Bruxelles (Belgien), einzusenden. — Die Bedingungen können durch das Quatour Belge à Clavier, 6, rue Capouillet, Bruxelles (Belgien), bezogen werden.

Die Musikfestwochen in Luzern, die am 16. Juli ihren Anfang genommen haben und mehrere Orchester- und Solistenkonzerte namhafter Dirigenten und Künstler bringen, sind mit einer Musikausstellung verbunden, für die von einer Reihe von Bibliotheken des In- und Auslandes wertvolles Material vor allem an Partituren zur Verfügung gestellt worden ist, darunter Handschriften von Bach, Beethoven und Liszt.

Die Musikbücherei München ist um den gesamten musikalischen Nachlaß Wolfgang von Bartels bereichert worden.

Der Konzertplan der Stadt Baden-Baden für den kommenden Winter, für den Generalmusikdirektor Gotthold Ephraim Lessing verantwortlich ist, unterscheidet sich so vorteilhaft von dem üblichen Programmschema, daß wir besonders darauf hinweisen wollen. Die Zeitgenossen sind außerordentlich stark berücksichtigt: Theodor Berger, Josef Meßner, Max Trapp, Jean Sibelius (mit der Ersten Sinfonie), Richard Strauß mit Macbeth, Szymanowsky, Delius und Reger. Daneben kommt die sinfonische Literatur der Klassik und Romantik keineswegs zu kurz.

„Musik zwischen den Völkern": dies ist Sinn und Ziel der von der Gesellschaft für Heimatkunde, der Stadt Heidelberg und der Ortsmusikerschaft veranstalteten Hausmusikabende im „Kurpfälzischen Museum". Sie begannen mit einem Sudetendeutschen Abend von Karl Michael Komma und einem Flämischen Abend, dem ein Lothringer Abend folgen soll. Diese Folge wird durch den ganzen Sommer fortgesetzt mit einheimischen Tondichtern: Heinrich Neal, Emil Sahlender, Alexander von Dusch u. a.

Die Staatliche Akademie der Tonkunst München hat Marianne Schech mit dem Felix-Mottl-Preis ausgezeichnet.

Die gewaltigen baulichen Veränderungen Berlins, besonders im alten Westen, bedingen auch wesentliche Veränderungen im Geschäftsleben. So war erneut die Musikalienhandlung Hans Dünnebeil gezwungen, ihr Geschäftslokal zu

verlegen, und zwar diesmal ab 1. September nach Berlin W 35, Potsdamer Str. 98 (zwischen Lützow- und Ludendorffstr.), Fernruf wie bisher: 21 03 47.

Anläßlich der Eröffnung des Schlesischen Musikfestes 1938, die in Gleiwitz stattfand, verkündete der Landeshauptmann die drei Preisträger des Schlesischen Musikpreises. Es sind Ernst August Voelkel (Breslau), der ein Werk zur Umrahmung nationalsozialistischer Feierstunden geschaffen hat, Eberhard Wenzel (Görlitz) und Hans Georg Burghardt (Breslau).

Die Stadt Dessau hat einen Musikpreis geschaffen, der in einer Höhe von 500 Mark jährlich an einen nachschaffenden Künstler aus Dessau oder der näheren Umgebung zur Verteilung gelangen soll. Durch den Preis soll insbesondere der Nachwuchs gefördert werden.

Der Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Rust, hat die Schirmherrschaft über das Beethoven-Haus in Bonn und das ihm angegliederte Beethoven-Archiv übernommen. Er hat damit einer Bitte des Vereins Beethoven-Haus Bonn entsprochen, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, das Geburtshaus des großen deutschen Musikers mit seinem viel besuchten Beethoven-Museum in würdiger Form als Erinnerungsstätte zu erhalten und durch die Gründung eines besonderen Archivs auch der Beethoven-Forschung eine Heimstätte zu geben.

Auf der in Gemeinschaft mit der HJ. und der NSG. „Kraft durch Freude" vom Reichsinnungsverband des deutschen Musikinstrumentenmacher-Handwerks in Berlin durchgeführten Reichstagung wurden auch die Zahlen der Musiktreibenden genannt. Daraus ergibt sich die Lebenswichtigkeit der Volksmusik für das Musikinstrumentenmacher-Handwerk. In Deutschland gibt es 150 Kulturorchester (städtische, Sinfonie-, Theaterorchester usw.) mit rund 7200 Berufsmusikern. An Unterhaltungsgaststätten sind etwa 2500 vorhanden, die rund 40 000 freie Berufsmusiker beschäftigen. Außerdem sind noch etwa 10 000 bis 15 000 Musikerzieher zu nennen. Demgegenüber umfaßt die Volksmusik im Reich einschließlich der Ostmark rund 8400 Laienkapellen mit über 200 000 Laienmusikern. Aus diesen Gegenüberstellungen geht hervor, daß für das Musikinstrumentenmacher-Handwerk in Zukunft die Volksmusik eine große Rolle spielt. An der Erhaltung und Übermittlung des musikalischen Kulturgutes haben daher die Laienorchester einen wesentlichen Anteil. Aus diesem Grunde hat der Nationalsozialismus die Volksmusik auch nicht sich selber überlassen können, sondern alle instrumentalen

Vereinigungen in der Fachschaft Volksmusik in der Reichsmusikkammer zusammengeschlossen.

Josef Haydns ehemaliges Wohnhaus in Eisenstadt hat jetzt der Burgenländische Heimat- und Naturschutzverein käuflich erworben. Nächste Aufgabe des Vereins ist es, das Haus nach und nach in allen seinen Räumen zu einem Museum auszugestalten. Mit der Zeit wird man hier eine würdige Erinnerungsstätte an den großen Meister schaffen.

Erziehung und Unterricht

Die Schlesische Landesmusikschule in Breslau beschloß das Sommersemester mit drei Aufführungen im Musiksaal der Universität, und zwar einem Orchesterabend, einem Opernabend und einem Kammermusik- und Chorabend. In dem Opernabend gelangte unter Professor Boells musikalischer und Oberspielleiter Köhler-Helffrichs szenischer Leitung Mozarts geniales Jugendwerk „Bastien und Bastienne" zur Aufführung, dem Mozarts Flötenkonzert, gespielt von dem kürzlich bei dem internationalen Wettbewerb in Wien mit einem Preis bedachten Kurt Redel vorausging. Der Kammermusik- und Chorabend war vorwiegend dem zeitgenössischen Schaffen gewidmet; er brachte u. a. Werke von Otto Siegl, Cesar Bresgen, Hermann Buch sowie Kompositionen zweier vielversprechender Studenten der Anstalt: Günter Auras und Walter Mücke.

Die Westfälische Schule für Musik in Münster (Leitung Dr. Richard Greß) widmete eine Feierstunde mit eigens dafür geschriebenen Chor- und Orchesterwerken dem Schaffen ihrer Studierenden Leo Bensch, Josef Quinke und Friedrich Ruhrmann sowie dem in Münster ansässigen Komponisten Rudolf Salchow.

Das Wintersemester der Folkwangschulen der Stadt Essen beginnt am 5. September 1938. Am gleichen Tage finden die Aufnahmeprüfungen für die Abteilungen Musik, Tanz und Sprechen und Schauspielkunst statt. Ausführliche Werbehefte aller Abteilungen durch die Verwaltung, Essen, Sachsenstraße 33.

Neue Opern

Der italienische Komponist Amilcare Zanella arbeitet an einer Vertonung von Gogols berühmtem Stück „Der Revisor". Sein Mitarbeiter ist Antonio Lega. Die neue Oper soll noch im Herbst aufgeführt werden.

Rundfunk

Der Münchener Sender übertrug von Karl Schäfer „Tänze der Freude" für Orchester, „Suite für Violine und Kammerorchester", eine „Bläserserenade" und „Sommermusik für kleines Orchester".

Mit Unterstützung des ungarischen Rundfunks ist in Budapest ein Archiv ungarischer Volkslieder entstanden. Es enthält bis jetzt etwa hundert zweiseitig bespielte Schallplatten mit urwüchsigen Volks- und Kinderliedern und Volksmärchen des Ungarntums. Dreihundert weitere Schallplattenaufnahmen werden vorbereitet. Das Ethnographische Museum in Budapest und eine Reihe bedeutender Musiker wie Bela Bartok, Lajos Bardos und Zoltan Kodaly sind Herausgeber und Bearbeiter dieser Aufnahmen. Bauern, Hirten und Kinder besingen die Schallplatten, so daß das völkische Liedgut wirklich in unverfälschter Ursprünglichkeit wiedergegeben wird. Auch die Märchen werden von Erzählern aus dem Landvolk geboten. Durch ständige Rundfunkübertragungen aus den Schätzen des Volksliederarchivs will man die Mitarbeit aller Volksschichten an dem Sammelwerk gewinnen.

Neue Werke für den Konzertsaal

KM. Gerhard Maaß, der neue Leiter des Landesorchesters Gau Württemberg-Hohenzollern, brachte bei einem Sonderkonzert in Bad Cannstadt seine „Sonnwend-Kantate" und zwei weitere Werke neuzeitlicher Orchestermusik, Cesar Bresgens „Feiermusik" und Friedrich Zipps „Festliche Musik" zur Aufführung.

Der dänische Tonsetzer J. L. Emborg hat ein neues Violinkonzert vollendet. Schon am 5. August bringt der Reichssender Hamburg die Uraufführung. Bernhard Hamann spielt die Solostimme.

Ein neues Chorwerk „Der Spielmann". Das Leben Franz Xaver Reiter aus Lauchheim. Ein Leben in Liedern für Tenor, gemischten Chor, Knabenchor und Orchester von Wilhelm Rüggeberg wurde im Deutschlandsender, Deutschen Kurzwellensender und im Saarbrückener Sender zur Aufführung gebracht. Im Herbst folgt eine Aufführung im Reichssender Frankfurt. Eine weitere Aufführung ist in Nürnberg im 1. Konzert der DAF. vorgesehen.

„Segen der Erde", eine Chorfeier von Hermann Grabner, kommt nunmehr auch in Wiesbaden, Saaz (CSR.), Fürth, Odenkirchen, Osnabrück, Heidelberg, Dessau, Regensburg und Loitz (Pom.) zur Aufführung. „Der Lichtwanderer", ein Männerchorwerk mit Orchesterbegleitung von Hermann Grabner kommt in Rheydt, Recklinghausen, Regensburg, Hannover und Duisburg zur Aufführung.

Hermann Grabner vollendete soeben eine Chorkantate „Weg ins Wunder" für gemischten, Männer-, Frauen-, Knabenchor, Altsolo und Orchester auf einen Text von Hans Jürgen Nierentz. Das Werk wird seine Uraufführung auf dem Niedersächsischen Sängerbundesfest 1939 in Hannover erleben.

Auf Einladung der Kurverwaltung in Bad Altheide dirigierte Werner-Joachim Dickow von eigenen Kompositionen: Suite für Streichorchester und Pauken, Kleine Sinfonie, Variationen eines deutschen Volksliedes und das „Festliche Vorspiel" (Op. 31) als Uraufführung.

Karl Schäfers „Suite für Violine und Kammerorchester" wurde anläßlich der Gaukulturwoche in Bayreuth mit Maria Neuß als Solistin aufgeführt. Das Werk erklingt demnächst mit der gleichen Solistin in Bad Orb.

Anton Hardörfer gibt eine Neufassung des Carl Loeweschen A-cappella-Oratoriums „Die eherne Schlange", ein Originalwerk für Männerchor, heraus. Der Bearbeiter hat dem Werk Vor- und Zwischenspiele für Orgel oder Klavier eingefügt und eine textliche und musikalische Neugestaltung des Werkes vorgenommen. Diese stellt es unter dem Titel „Ein neuer Tag" ohne Aufdringlichkeit symbolhaft mitten in die Zeit des heutigen Geschehens.

Staatskapellmeister Dr. Laugs wird auf dem Sängerbundesfest in Kassel 1939 Hugo Herrmanns Kantate „Deutsches Land" zur Aufführung bringen. Eine Aufführung bereitet auch Hubert Klein in Würselen vor.

Personalien

Curt Gerdes, der Intendant des Stadttheaters in Oberhausen, wurde als Intendant des Staatstheaters nach Bremen berufen.

Die Leitung der Hamburgischen Staatsoper hat für die neue Spielzeit zwei neue Dirigenten verpflichtet, und zwar Wilhelm Brückner-Rüggeberg (Freiburg im Breisgau) und Franz Alfred Schmidt, bisher Solorepetitor und Kapellmeister an der Berliner Staatsoper.

Musikalischer Oberleiter der Oper und Sinfoniekonzerte in Greifswald wurde Nikolaus von Lukacs.



Die Abteilung Musik der Reichsstudentenführung meldet:

Semesterabschluß an der Hochschule für Musikerziehung Berlin-Charlottenburg:

Am 27. Juni fanden die Staatsprüfungen, die von allen Kandidaten der Hochschule bestanden wurden, mit der Entlassung der Prüflinge ihren Abschluß. Dies war der Anlaß zu einer Feierstunde, in der zugleich auch die Mannschaft des Reichsberufswettkampfs unserer Lehranstalt geehrt wurde, die in diesem Jahre als beste in der Reichsbewertung hervorging, nachdem sie bereits in dem vorigen Jahre schöne Erfolge erringen konnte.

Einleitend spielte Günter Vogel mit Sicherheit die c-moll-Toccata von Joh. Seb. Bach. Dann entließ Prof. Dr. Bieder die Prüflinge aus dem Verband der Hochschule. Das diesjährige Prüfungsergebnis — so stellte er fest — erbringt den Beweis, daß jene Anregungen, die ständig von der Hochschule — ergänzt durch die Lager des NSDStB. und die Arbeit der Hitler-Jugend — gegeben werden, in ihrer Vielfalt auf alle, die Willen und Begabung in dem für das Studium nötigen Maße besitzen, sich in der fruchtbarsten Weise auswirkten. Die Leistungsforderung müsse nach wie vor auf dem hohen Stand erhalten bleiben, es sei unverantwortlich, etwa mit dem Hinweis auf die Vielgestaltigkeit einen Mangel an Können und Leistungsfähigkeit zu überdecken oder gar zu rechtfertigen. Sodann sprach unser Studentenführer Sannemüller: Der Reichsleistungskampf sei der großartige Versuch unserer Zeit, den Willen der Jugend einheitlich zu fassen und ihn auf große Aufgaben abzurichten. Er sei in seinen Erfolgen zugleich ein beredtes Zeugnis dafür, daß nie wieder in unserer Zeit die furchtbaren Irrtümer der Entartung, vor allem im Gebiete der Kunst, sich ausbreiten könnten. Die Jugend wird nicht ruhen, die Zukunft des künstlerischen Schöpfertums unseres Volkes sicherzustellen und dauernd mit strengem Maßstab die eigenen Leistungen zu überprüfen. In dem Mittelpunkt der Feier stand die Aufführung einer chorischen Sinfonie von Jens Jürgen Rohwer, deren rhythmische Kraft und große Formsicherheit allen Achtung abzwingen mußte. Rohwer und Günter Vogel, die ihr Examen mit Auszeichnung bestanden haben, waren die Gestalter dieser Feier. Es ist nicht ein Zufall, daß beide mit aus der Studentenbundsarbeit hervorgegangen sind und sich als Amtsleiter auch in dieser Kerntruppe bestens bewährt haben.

Am Abend des gleichen Tages fand das Sommerfest der Hochschule im Seitenflügel des Schlosses Charlottenburg, im Eosandersaal und den dazugehörigen Gartenanlagen, statt. Serenaden- und Chormusiken großer Meister wurden vorgetragen, ein Laienspiel (Liebe übers Kreuz, von Gerhard Schumann) brachte die rechte Stimmung. Dr. Pleister hatte die Einstudierung übernommen, ebenso muß Prof. Diener und seinem vorzüglichen Collegium musicum wie Dr. Warner für die Leitung der Chordarbietungen gedankt werden. Am späten Abend führte Müller-Hennig alle zu geselligem Tanz zusammen. Otto Budde.

Schlesische Landesmusikschule, Breslau:

Im Juni fand ein Presseempfang statt, den die Studentenführung unserer Lehranstalt im Auftrage der Gaustudentenführung durchführte. Der Amtsleiter für Presse und Propaganda legte seinen Ausführungen den Satz zugrunde: „Wir brauchen Musiker, die nicht mehr nur in Klängen leben", und forderte eine totale Entwicklung und Erziehung der Gesamtpersönlichkeit des Musikstudenten. Der Studentenführer Horst Balfanz beschrieb die Eigenschaften des Virtuosen, trennte sachlich die Vorbedingungen künstlerischer Leistung von den Merkmalen einer nur technischen Begabung, die sich in der Ausbildung enger, manueller Fähigkeiten erschöpft, ohne eine Bindung des Geistigen, Seelischen und Körperlichen anzustreben. Die Aussprache mit den Gästen der schlesischen Tagespresse bot Gelegenheit, die Aufgaben unserer Studentenbundsgruppe zu besprechen und klar abzugrenzen.

Friedrich Karl Voß.

Das Kulturamt der Studentenführung Universität Breslau veranstaltete zum Schluß des Sommersemesters eine musikalische Feierstunde, die ausschließlich Werken alter Meister gewidmet war und von dem Collegium musicum der Universität getragen wurde. Die Begrüßungsansprache hielt der Kulturamtsleiter Georg Pohl, er entwickelte die Grundzüge des neuen studentischen Menschentums und behandelte das Liedgut, das gegenwärtig in unseren Kameradschaften gepflegt wird. Einleitend sang das Collegium musicum vier A-cappella-Chöre von Hans Leo Haßler, Peurl und O. Lassus unter der Leitung von Gerhard Friedrich, wobei die zwei Gesänge von Haßler „Nun fanget an", „Tanzen und Springen" sowie der Echokanon von Lassus wegen ihrer vorzüglichen Wiedergabe und klanglichen Ausgewogenheit besonderen Beifall fanden. Es folgte nach einem mit großem Interesse aufgenommenen Einführungsvortrag die Bach-Kantate „Streit zwischen Phoebus und Pan", die Solopartien waren mit namhaften Breslauer Künstlern, Carola Behr, Hilde Hubrich, Karl Brauner, Bruno Sanke u. a. besetzt. Chor und Orchester gaben ihr Bestes, und man merkte, daß man sich in den Proben mit großem Fleiße dem Werk zugewandt hatte. Gerhard Friedrich zeigte sich auch hier als ein umsichtiger Dirigent, dem es gelungen ist, im Zeitraum von zwei Semestern sich Anerkennung zu verschaffen und dem Collegium musicum Erfolge zu sichern.

Horst Balfanz.

Der Heidelberger Studententag:

Der erste großdeutsche Studententag vereinigte als größte studentische Jahreskundgebung in der letzten Juniwoche etwa tausend Studentenführer, studentische Amtsleiter und Kameradschaftsführer sowie 250 Amtsträger des NS.-Altherrenbundes aus allen Gauen des Reichs in der alten Universitätsstadt Heidelberg. Heidelberg als Keimstätte des nationalsozialistischen Studententums war der rechte Ort für eine machtvolle Kundgebung studentischer Erziehung, der Umstand, daß zum ersten Male geschlossen die Abordnungen der Studenten aus der Ostmark miteingereiht waren, gab diesem Studententag einen besonderen Sinn und festlichen Charakter.

Am ersten Tag fand die Weihe neuer Studentenbundsgruppenfahnen auf dem Langemarck-Platz statt, am Abend marschierten alle Teilnehmer zur Feierstätte auf den heiligen Berg, um dort die Sonnenwende zu erleben. Der ständige Vertreter des Reichsstudentenführers, Stabsleiter Horn, umriß am folgenden Tage in einem vielbeachteten, umfassenden Bericht sachlich die Leistungen des Studentenbunds im letzten Jahre.

Die Arbeitstagungen in der Neuen Aula der Universität ließen einen Überblick über das große Feld studentischer Aufgaben gewinnen. Es seien hier nur genannt die Ausführungen des Leiters des Amtes für politische Erziehung, Gerhard Mähner, dessen Grundsätze auch für die Erziehungsformen der Kunsthochschulen bedeutsam werden, der Vortrag des Amtsleiters für Wissenschaft und Facherziehung der RSF., Dr. Fr. Kubach, der von den Merkmalen wissenschaftlichen und künstlerischen Schöpfertums seinen Ausgang nahm und die Forderungen der Gegenwart in überzeugenden Leitsätzen an die Spitze stellte. Und so fanden auch die neueren Versuche, die deutsche Kunsthochschule in die verpflichtende Lebensgemeinschaft des Volkes einzuordnen, starke Beachtung, wie sie der Kulturamtsleiter der RSF., Dr. R. Fink, der Öffentlichkeit vorlegte — in diesem Zusammenhang erwies sich u. a. gerade die Musikhoch- und -fachschule als eine der wichtigsten Träger der gesamtkünstlerischen Betätigung. Unsere jungen Komponisten stehen mit an entscheidender Stelle und schenken unserer Zeit das bleibende künstlerische Sinnbild. Das Reichsstudentenorchester wird zum verantwortlichen Glied der gesamten Feiergestaltung, seine Entwicklung ist verheißungsvoll.

So zählt zu den Höhepunkten und stärksten Eindrücken des ganzen Studententags das große Sinfoniekonzert in der Heidelberger Stadthalle: der festliche Ausklang einer Tagung. Für die hundert Musikstudenten werden die zwei Tage angestrengtester Probearbeit unter Generalmusikdirektor Hermann Abendroth unvergeßlich bleiben. Allein die Tatsache, mit welcher Gewissenhaftigkeit alle sich der schwierigen Aufgabe — der Wiedergabe von Bruckners Vierter — unterstellten, dürfte den hartnäckigsten Zweifler an den Erfolgen studentischer Erziehung beschämen: Wie die jungen Musiker in den Proben bedingungslos die kleinsten Winke des Dirigenten mit höchster Aufmerksamkeit beobachteten, auch wenn die Stelle viele Male hintereinander geübt werden mußte, war erstaunlich und erfreulich, denn mancher in ihren Reihen hat das Zeug zur solistischen Laufbahn und sah dennoch in dieser Gemeinschaftsleistung seine einzige künstlerische Erfüllung. Und Hermann Abendroth gönnte sich keine Ruhe, bis die gewiß nicht leichte Aufgabe befriedigend gelöst war, aus der jungen studentischen Generation und bewährten Kräften des Heidelberger Städtischen Orchesters, die sich vortrefflich umstellten, einen einheit-

lichen Klangkörper zusammenzuschweißen, dessen Zucht, Ordnung und Biegsamkeit den hohen Anforderungen Brucknerscher Tonwerke standhält. Dieser Konzertabend war so recht das Symbol jener ersehnten sinnvollen Vereinigung des Zukunftsglaubens einer starken Jugend mit der ganzen Strenge der Facherziehung, die in den Händen des erfahrenen Lehrers liegt. Mit Recht wurde Hermann Abendroth im Kreise der Studenten gefeiert wie kaum je zuvor. — Als Mann des Studentenbunds kam am gleichen Abend Hellmut Bräutigam mit einer Feiermusik zu Wort. Dieses dreisätzige Werk, das an die Volksweisen des Egerlandes anknüpft, bestätigte aufs neue jene starke Begabung und hinterließ in seiner ansprechenden Melodik einen günstigen Eindruck. Auch hier leistete das Studentenorchester Außerordentliches. Wolfgang Boetticher.

Kameradschaftsabend der Hochschule für Musik Köln:

Die beiden jungen Kameradschaften des NSD.-Studentenbunds an unserer Hochschule „Volker von Alzey" und „Wolfram von Eschenbach" veranstalteten den ersten großen Kameradschaftsabend mit der Altherrenschaft und einer Reihe von Professoren und Gästen. Wir wissen, daß gerade an solchen Abenden unsere studentische Erziehungsarbeit eine Förderung erfährt; denn es ist notwendig, daß dauernd eine Verständigung mit unseren Lehrern stattfindet. Ein Streichquartett, das sich aus einigen Studierenden der beiden Kameradschaften gebildet hatte, spielte in geselligem Kreis zu Beginn einen Satz eines Haydnschen Werkes. Der Studentenführer W. Engelbrecht begrüßte die Alten Herren und Gäste, auch die Worte des stellvertretenden Studentenführers wurden sehr freundlich aufgenommen. Prof. Dr. Unger und der Direktor der Hochschule Prof. Dr. Hasse zeigten den gewaltigen Aufschwung, den das studentische Leben an der Kölner Musikhochschule genommen hat, und wiesen die Wege der künftigen Entwicklung.

Studenten und Arbeiter:

Am 2. Juli zogen 15 Kameraden unserer Hochschulgruppe hinaus in den Westerwald, um dort gemeinsam mit den Angehörigen eines Lagers der Reichsautobahnarbeiter einen Kameradschaftsabend mit anschließender Sonnenwendfeier zu gestalten. Dorthin, wo die Reichsautobahn zwischen Köln und Frankfurt sich in großem Bogen über das Wiegtal spannen will, fuhren wir, der Zugang zu diesem Ort war sehr schwer, und es war nicht immer einfach, die vielen Instrumente, die in bunter Reihe vertreten waren, in Kleinbahn und Autobus unterzubringen. Gespannt und erwartungsvoll saßen die Arbeitskameraden in dem schlichten, aber sauberen, mit Grün ausgeschmückten Saal und lauschten dem, was wir ihnen boten. Wir hatten kein festes Programm aufgestellt, sondern es war gerade in diesem Kreis die Aufgabe, aus dem Augenblick heraus Unterhaltung und Entspannung zu schenken. Ernste Musik machte den Anfang, am Ende fehlte es dann nicht an lustigen Darbietungen und echter Schrammelmusik. Um Mitternacht fanden sich alle draußen am flammenden Holzstoß zusammen, und wir sangen das alte Kampflied „Brüder in Zechen und Gruben". Nach Worten des Vertreters des Lagerführers und eines Kameraden aus unserer Reihe durchhallten Trompetenstöße die dunkle Nacht. Auch den nächsten Sonntag verbrachten wir noch mehrere Stunden im Kreise dieser Arbeitskameraden, wir standen Rede und Antwort auf jede ihrer Fragen, und sie erzählten uns von ihrem Leben und Schaffen, von ihren Hoffnungen, Erwartungen, Enttäuschungen und großen Freuden. Manche Anschrift wurde ausgetauscht, und als wir die Heimfahrt angetreten hatten, wußten wir zugleich, von welch erzieherischer Bedeutung solche Stunden für uns Kunststudenten sein können.

Heinz Nowak.

Landeskonservatorium der Musik, Leipzig:

Die ersten Wochen des Semesters standen im Zeichen der Vorbereitung der aus unseren Reihen hervorgegangenen Tonwerke, die unser NSDStB.-Chor zu den Düsseldorfer Reichsmusiktagen vortrug. Mit einem hohen künstlerischen Ernst nahm dieser Chor mutig die nicht leichte Aufgabe in Angriff. Unzählige Male wurde geprobt, denn es war unser Ziel, in Düsseldorf eine technisch ausgereifte und künstlerisch vollwertige Leistung zu vollbringen. Dieser Wunsch ging in Erfüllung, und wir sehen mit Stolz und Freude, welchen Beifall gerade die Darbietungen unseres Leipziger Studentenbundschors zu der Abendveranstaltung des NSDStB. in Düsseldorf errungen haben.

Als weitere Aufgabe stand in diesem Semester vor uns die Durchführung zweier Sendungen des Reichssenders Leipzig. In der ersten („Singt und lacht mit uns") bringen wir u. a. die

„Serenade im Walde zu singen" von Joh. Abraham Peter Schulz, die zweite Sendung („Studenten musizieren") ist ausschließlich Werken unserer Kameraden gewidmet, namentlich den neuen Kompositionen, die auf die Anregung des letzten Reichsberufswettkampfs hin entstanden sind (Richter, Bräutigam, Rockstroh und Hiltscher). Am Schluß des Semesters galt es, in einer Feierstunde unseren Studentenführer und alten Kameraden Friedrich Karl von Solemacher zu verabschieden, der nun durch seine Berufung an das Staatstheater Karlsruhe den ersten Schritt in seinen künftigen Dirigentenberuf tut. Seine Befähigung stellte er unter Beweis mit der Leitung des Siegfriedidylls und des Meistersinger-Vorspiels. Den Semesterbericht gab unser Direktor Prof. Davisson, sodann sprach der Musikreferent der RSF. Rolf Schroth Worte, die aufs neue die Begeisterung und Einsatzfreude der Jugend entfachten. Der neue Studentenführer Reinhardt wird nun sein Amt mit dem gleichen Gefühl der Verantwortung antreten und seine Aufgabe erfüllen, der er sich schon als langjähriger Mitarbeiter unserer Studentenführung gewidmet hat.

Während der Semesterferien hat ein Teil der Studentenbundsgruppe unter der Leitung von Hellmut Bräutigam eine Studienfahrt nach Jugoslawien, insbesondere der Batschka, angetreten. Sie wird sich dort den aus deutschem Volksraum entstandenen Volksliedern widmen, ist mit besonderen Hilfsmitteln ausgerüstet und hofft, mit reichen Ergebnissen wieder zurückzukehren.

Hans Landmann.

Musikhochschule Stuttgart:

Die Kameradschaft Hans Sachs der Musikhochschule Stuttgart führte vom 1. bis 6. Juni 1938 in Immenstaad ein Lager durch. Das Lager ist immer der Höhepunkt studentischer Erziehung und Ausrichtung einer Kameradschaft. Die Leitung lag in den Händen des Studentenführers Schäffer und des Kameradschaftsführers Bochroeder. Beide brachten allen Teilnehmern die klare Erkenntnis, daß gerade dem Musikstudenten innerhalb der deutschen Kultur eine große Aufgabe zukommt und daß hier die besten und bewährtesten Erziehungsmittel einzusetzen haben. Es sei gleich, ob einer seine Ausbildung auf den Beruf als Musikerzieher, Orchestermusiker oder freischaffender Künstler ausgerichtet hat, immer wird er verpflichtet sein, alle Volksschichten die unvergänglichen Werte deutschen Volkstums erleben zu lassen, jene Werte, die dem Einfluß sich völkisch gebärdender Nichtskönner immer mehr entzogen sind. Gaustudentenführer Baeßler, der zu einem kurzen Besuch auf unserem Lager eintraf, widmete sich in einem großen Referat dem tausendjährigen Kampf des deutschen Menschen um eine eigene Weltanschauung; seine Ausführungen wurden mit großem Interesse aufgenommen und hinterher noch lebhaft im kleinen Kreis besprochen. Alle, die an diesem Lager mit teilgenommen haben, trugen an seinem Ausgang die Gewißheit in sich, daß es uns in unserer studentischen Selbsterziehung an der Stuttgarter Hochschule um eine entscheidende Wegstrecke weitergeführt hat.

Otto Jörling.

Von uns vermerkt:

Bei dem in Wien stattgefundenen Internationalen Solistenwettstreit erhielt Kurt Redel auf Grund seiner ausgezeichneten Leistungen im Flötenspiel einen Preis in Form einer Bronzemedaille und eines Diploms. Redel ist Angehöriger der Studentenbundsgruppe der Schlesischen Landesmusikschule Breslau. Der Dozent an der Schlesischen Landesmusikschule Breslau, Ernst August Voelkel, erhielt für sein Chorwerk „Grenzlandfeier" und für einen Eichendorff-Liederzyklus den Ersten Schlesischen Musikpreis.

DA. II. 38: 2600. Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 3

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter:

Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34

Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.

Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee

Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

XXX. Jahrgang **Die Musik** Heft 12, September 1938

Organ des Amtes für Kunstpflege beim Beauftragten des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP.

Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung

Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Satzstil und Klangstil

Von Karl Gustav Fellerer, Freiburg (Schweiz)

Die musikgeschichtliche Betrachtung hat in ihrer stilistisch-analytischen Untersuchungsrichtung zahlreiche Fragen der Satzstruktur und ihres geschichtlichen Wandels zu erkennen und herauszustellen gesucht. Nach der ersten historisch-bio-bibliographischen Richtung der neueren Musikforschung sind diese Art stilistischer Untersuchung und die daraus sich ergebenden Fragen der Periodisierung, der stammlichen und rassischen Gruppierung, der Entwicklung der einzelnen Formen und Gattungen u. ä. in den Vordergrund getreten. Bei der vorwiegend visuell eingestellten Betrachtungsweise, d. h. der satztechnischen Analyse des vorliegenden Partiturbildes, schien diese Haltung der gegebene Weg, an das Kunstwerk heranzukommen. So wichtig diese Art satztechnisch-analytischer Betrachtung für die Erkenntnis des Kunstwerks und seiner stilistischen Einordnung ist, so ist zum Erfassen alter Musik und Musizierformen wie zu ihrer Wiederbelebung die Frage nach dem Klangstil von mindestens ebenso großer Bedeutung. Die gleiche Struktur eines Werkes erhält ganz andere Ausdruckswerte, wenn sie in anderer klanglicher Darstellung gebracht wird. Die hierin liegenden Fragen betreffen nicht nur die Aufführungspraxis alter Musik in der Gegenwart, sondern auch die alten Werke in ihrer Zeit. Wie sich ein Wandel der Satztechnik im Laufe der Zeit vollzog und auf Grund einer in der Rasse begründeten Konstante in Stammeskreisen seine unterschiedlichen Formungen erhielt, so auch ein Wandel des Klangstils.

In der gewöhnlichen Tonlage ergab sich im Laufe der Jahrhunderte ein Wandel von hohen Tonlagen zu tiefen. Daß erst im 19. Jahrhundert der Männerchor seine volle klangliche Auswertung gefunden hat, entspricht ebenso dieser historischen Klangbewegung wie die Besetzung des Orchesters und die besondere Klangauswertung tiefer Töne in der Romantik. Bis zum 17. Jahrhundert stand der 4′-Ton im Mittelpunkt des Musizierens. Die damals verbreiteten Blockflöten sind ebenso Instrumente, die nicht das eingestrichene, sondern das zweigestrichene c zum Mittelpunkt ihrer Tonreihe machen, wie die Positive dieser Zeit, die Diskantgeigen u. a. Der größte Teil des Instrumentariums vom Mittelalter bis zur Stilwende um 1600 und zum Teil noch bis ins 18. Jahrhundert waren Kleininstrumente, die vom 4′-Ton beherrscht waren. Auch die Gesangsformen bevorzugten die hohen Stimmlagen und ließen die Männerstimmen gerne im Falsett singen.

klanglich ergeben sich aus dieser 4′-Lage ebenso Klarheit der Tongebung in der Zeichnung der Stimmen wie eine gewisse Dünnheit und Schärfe des Tons, die Klangvolumen vermeiden und nicht Raumfüllung erstreben. Die Verwendung des „französischen Pässel", d. h. eines Kleinbasses als tiefstes Instrument gibt in Verbindung mit anderen 8′-Baßinstrumenten eine andere klangliche Grundlage als die spätere Verwendung des Kontrabasses als 16′-Instrument.
Die Clarini mit der Verwendung ihrer hohen Überblastöne haben andere Klangwerte als die Trompeten. Hierher gehört vor allem auch die Frage der Mensuren. Die engmensurierten Posaunen der früheren Jahrhunderte sind klanglich ganz anders als unsere geläufigen weitmensurierten Blasinstrumente. Wenn im 17. Jahrhundert neben den Geigen drei Violen oder Posaunen zur Colla-parte-Begleitung der drei unteren Stimmen des Ripieno herangezogen wurden, so ist mit der Tongebung dieser engmensurierten Instrumente nicht ein klangliches Übergewicht über die Oberstimmen gegeben. Diese Frage der Bläsermensur spielt auch noch bei der Musik des 19. Jahrhunderts eine Rolle, vor allem bei französischen Werken, z. B. Berlioz. Noch heute werden in den romanischen Ländern vorwiegend engmensurierte Blasinstrumente gebraucht, deren Klanggebung auf Klarheit und weniger auf Kraft eingestellt ist. Große Bläserbesetzungen erhalten damit ein anderes Verhältnis zu den Streichern, als das bei unserer deutschen Besetzung der Fall ist.
In diesem Zusammenhang ist auch das klangliche Verhältnis von Soloinstrument oder Solostimme und Begleitung von Bedeutung. Seit der Monodie bis in das 19. Jahrhundert war die klangliche Unterordnung, das Freilassen des Klangs für solistische Bewegung in der Eigenart der Instrumente gegeben. Klavichord, Cembalo und Hammerklavier hatten eine Tongebung, die wohl den Anschlagton bis zu einer gewissen Stärke steigern konnte, aber im Nachhall schnell verklang. Das mußte für den Klangstil der klavierbegleiteten Werke bis zum 19. Jahrhundert von größter Bedeutung sein. Die solistische Linie blieb damit unbeschwert und wurde von der Begleitung nicht erdrückt. Anderseits verlor sich die Begleitung nicht in ausdruckslosem Piano, sondern blieb in ihrer Struktur durch die Eigenart des Anschlags des Einzeltons deutlich, ohne die Führung der Solostimmen klanglich zu beeinträchtigen. Darin ergibt sich für die Aufführung von Kammermusik mit dem klangreichen modernen Klavier ein sehr bedeutsames Klangproblem, das für die Wertung der alten Kammermusik bis zu den Wiener Klassikern Berücksichtigung verdient.
Wie bei solistischer Kammermusik ist bei der gesamten älteren Musik die Frage der Tonfärbung und Klangverschmelzung für die Eigenart von Klang und Ausdruck sehr wichtig. Denn daraus ergeben sich für die klangliche Eigenart der Satzstruktur wichtige Erkenntnisse. Neben strukturell führenden Stimmen stehen solche, die klangliche Umfärbungen bedeuten. Dieses Problem bestand schon in der Colla-parte-Praxis des 16. Jahrhunderts. Es greift aber noch weiter in die Satzstruktur in der Art der Diminution, die nicht nur strukturelle, sondern auch klangverbreiternde Bedeutung hatte. Eine Reihe von Diminutionen sollten gar nicht strukturell hervortreten, sondern bedeuteten eine Klangverbreiterung, auf der sich die strukturellen Linien des Satzes um so

deutlicher abhoben (Zupfinstrumente). Die oft merkwürdigen Dissonanzhäufungen, Sekundenparallelen u. ä. in der alten Musik erhalten damit eine neue Wertung, die auch für die Aufführungspraxis alter Musik von besonderer Bedeutung ist. Wenn durch die Eigenart der Instrumentenverwendung wie durch die Stimmumspielungen und Diminutionen eine Klangbreite für die alte Musik anzunehmen ist, die uns heute oft als merkwürdige Satzunreinheit erscheint, so ist dieses Prinzip für den Klangstil der alten Musik von besonderer Bedeutung.
Manche Eigenarten der überlieferten Satzgestaltung alter Musik erhalten im Sinne des Klangstils eine andere Bedeutung als im Sinne des Satzstils. Notenbild und Klang der Werke entsprechen sich in der alten Zeit oftmals nicht. Noch heute ist in der Volksmusik und ihrer Aufzeichnung dieses Problem in gleicher Deutlichkeit gegeben. Bei einer rein visuellen Betrachtung der Partituren liegt also eine beträchtliche Fehlerquelle für die Betrachtung des musikalischen Kunstwerks und seiner Wertung. Freilich stehen der Rekonstruktion des Klangstils große Schwierigkeiten gegenüber. Die alte Zeit konnte uns keine Schallplatten ihrer Musik überliefern. Der Befund alter Instrumente wie theoretische Darstellungen und Bildzeugnisse haben aber zur Rekonstruktion des Klangstils wertvolle Wege gewiesen. Zahlreiche Fragen, wie die der klanglichen Raumwirkung und vor allem die Frage, wie der Mensch die Musik auffaßte, gestaltete, wertete, werden der Kenntnis des Klangstils neue Möglichkeiten bieten, ohne sich in schiefe Deutungen und Schwätzereien einzulassen. Nicht die Zeit kann als der einzige Träger des Klangstils und seines Wandels, wie bisher, gewertet werden, von mindestens ebensolcher Bedeutung ist der Mensch, der schöpferisch gestaltende und schöpferisch aufnehmende, in seiner völkischen Verwurzelung und der darin gegebenen Klangwertung. Der Satzstil kann ihm fremd sein, der Klangstil aber, in dem er das Werk gestaltet und empfindet, ist sein Ureigenstes und war es schon in früheren Jahrhunderten, da diese persönliche Klanggestaltung weitesten Spielraum dem Satz gegenüber hatte. In der Klangauffassung liegt ein Maßstab der Wertung eines Satzes, der bei fremden Sätzen Übernahme, Ablehnung oder Umbildung nach eigenen Klangprinzipien bedeuten kann. Damit eröffnen sich auf Grundlage des Klangstils zahlreiche Fragen nach den Erscheinungen des Musiklebens in Vergangenheit und Gegenwart. Warum haben sich gewisse Formen in einzelnen Stammesgebieten entwickelt, warum wurden bei einzelnen Stammesgruppen diese und jene fremden Formen aufgenommen und neugestaltet, andere aber nicht; warum und inwieweit haben Eigenarten völkisch und stammhaft bedingter Klanggestaltung die Satzstruktur übernommener Werke umgestaltet, wie das etwa bei den mittelalterlichen liturgischen Weisen im germanischen Stammesgebiet der Fall ist, oder bei der Übernahme von Formen des italienischen Madrigals, der italienischen Kantate und Oper?
Der Klangstil ist eine wesentliche Gestaltungskraft des Satzstils alter Musik, mehr noch als von der Zeit von der eigenen rassisch begründeten Klangauffassung und Klangwertung der schöpferischen Persönlichkeit bestimmt. Daraus ergeben sich nicht nur für die historische Schau, sondern auch für die Wiederbelebung alter Musik wesentliche Gesichtspunkte, deren Untersuchung und Berücksichtigung eine wichtige Aufgabe unserer Zeit ist.

Südslawische Musikinstrumente und Lieder

Von Walther Wünsch, Berlin

Nachdem durch meinen Beitrag im Aprilheft der „Musik": „Südslawische Volksmusik als Ausdruck südslawischer Volksgeschichte" das Wesen, die Geschichte und der Kampf des Balkanslawen um völkische Behauptung in einer kultur- und geopolitischen Betrachtung aufgezeigt wurden, soll jetzt durch eine eingehende Darstellung der Volksmusik ein Gesamtbild südslawischer Musikkultur geboten werden. Leider besitzen wir gegenwärtig nur wenig brauchbares Schallplattenmaterial, und die veralteten, sehr anfechtbaren Volksliedsammlungen sind aus den verschiedensten Gründen abzulehnen. Es sollen daher aus der überreichen Fülle des Liedmaterials im Rahmen dieser Abhandlung nur einige wenige Notenbeispiele vorgelegt werden. Diese wurden teilweise Sammlungen ausgezeichneter jugoslawischer Musikforscher wie z. B. V. R. Djordjević entnommen und u. a. durch eigene Übertragungen des besten Schallplattenmaterials ergänzt. Von der Notierung des Textes wurde abgesehen[1]).

So wie die südslawische Volksepik die völkische und kulturelle Entwicklung bestimmend bilden und formen konnte und Volkssprache und Nationalbewußtsein erhielt, so steht auch der größte Teil der nichtepischen Musikpraxis unter dem Einfluß des epischen Musizierens. Eine Reihe der verschiedensten Musikinstrumente lehnt sich in Spielweise und -technik an die Gusle an. Dem aus dem natürlichen Fingerspiel auf der Gusle entstandenen Tonmaterial und seiner funktionalen Einordnung in ein Tonsystem entsprechen ähnliche Grifftonsysteme auf den Hirtenflöten. Ausnahmen davon bilden meist Instrumente aus Landschaften, wo die Epik auch in ihrer letzten schwachen Auswirkung nicht mehr lebendig ist. Dies sind hauptsächlich die mit festen Bünden versehenen Langhalslauten, die aus der Tanburfamilie hervorgegangenen Saiteninstrumente und die großen Sackpfeifen Slawoniens und Serbiens, deren Tonsystem schon auf der Beobachtung der Quintverwandtschaft beruht. Saz und Tamburica, als wichtigste Musikinstrumente der türkischen und mohammedanischen höheren Gesellschaftsschicht, sind epenfremd, ebenso wie auch die Musikinstrumente Slawoniens und des angrenzenden Nordserbiens, wo die Auswirkungen der epischen Musikkultur nur noch sehr schwach sind.

Bei der näheren Betrachtung der südslawischen Hirtenmusikinstrumente ergeben sich in der Materialverwendung, im Instrumentenbau usw. Gestaltungsprinzipien, die im Alltagsleben dieser Hirten, im Bau ihrer Häuser, ihrer Volkstracht, im Hackbau des kargen Bodens begründet liegen. Die Flöten, Schalmeien und Geigen der Balkan-

[1]) An Literatur wurden außer den im letzten Aufsatz angegebenen Arbeiten verwandt: B. Širola: Sviraljke s udernim jezičkom: Djela Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Bd. XXXII, Zagreb 1937. V. R. Djordjević; Skopske gajdarjine i nihovi muzički instrumenti, Skoplke 1916. W. Wünsch: Über die sprachliche u. musikal. Gestaltung des Guslarenvortrages (in serbischer Sprache), Prilozi pro učavanje narodne poesie, Belgrad, März 1938.

gebirge weisen in ihrer Form, ihrer Herstellung und symbolischen Verzierung und in der ausschließlichen Verwendung von Holz, Schilfrohr usw. auf eine reine Hirtenkultur hin, die auch noch gegenwärtig durch ihre Abgeschlossenheit in den gewaltigen Alpenlandschaften des Balkans in urtümlichster Form erhalten bleibt.

Der südslawische Volksmusikant ist ein Spielmann im ursprünglichsten Sinne: er verfertigt sich mit der ihm angeborenen Geschicklichkeit und dem zur Verfügung stehenden Material sein Musikinstrument selbst. Genauere Angaben über die verschiedenen Maßverhältnisse sind meistens in Sprüchen und überlieferten Gesetzen erhalten, die sich von Generation zu Generation vererben und eine Tradition darstellen, die sich aus ehemals gewonnenen Erfahrungen zusammensetzt. Bei fast allen Instrumenten beachten die Instrumentenbauer weniger die Tonskala in ihrer musikalischen Anordnung, sondern suchen die ihnen vorschwebende Klangqualität zu erreichen. Als Material werden die verschiedensten Holzarten gewählt, die jeweils die einzelnen Landschaften bieten (Buche, Buchsbaum, Ahorn, Kastanie, Birne usw.). Das Holz wird mit besonderer Sorgfalt ausgewählt und geprüft. Ein alter Spruch sagt, daß man für die Herstellung der Gusle nur den Baum fällen soll, der den Hahnenschrei nicht mehr hören kann. Diese Sorgfalt in der Materialauswahl erinnert an den altitalienischen Geigenbau. Handwerkliche Hilfsinstrumente sind das Messer und manchmal eine Drehbank, Griff- und Schallöcher werden mit glühendem Eisen ausgebrannt. Schalmeienmundstücke aus Schilfrohr, mit ölgetränkten Schnüren verbunden, abgeschabte und naß aufgezogene Schafs- und Ziegenhäute, Roßhaare, Pech usw. sind weitere Materialien. Sorgfältig hergestellte Instrumente erhalten symbolische Verzierungen und geben dem Instrumente Persönlichkeitswert. Allerdings wird auch der Musikinstrumentenbau zum Teil handwerklich betrieben und liefert, unter Beibehaltung der überlieferten Formen, billige Massenware oder besonders klangergiebige und schön verzierte Instrumente. Die besten Instrumentenbauer nennt man „Majstor"; sie bedienen sich ganz bestimmter, feststehender Maßstäbe, die mit „Merka" bezeichnet werden. Da diese Instrumentenbauer zuerst im Norden zu finden sind, später in Dalmatien, und im Zunftleben der mohammedanischen Städte können wir in ihnen zugewanderte Handwerker vermuten; hierauf weisen die deutschen Lehnworte „majstor" und „merka" hin, sowie auch die Bezeichnung „fajfarica" für eine nordkroatische Querflöte. Eine eingehendere Untersuchung der Stadtarchive könnte wohl auch hier eine Entsprechung zu dem lebhaften Export deutscher Blasmusikinstrumente nach Oberitalien im späten Mittelalter finden.

Das Musizieren auf dem Instrument wird autodidaktisch gelernt, die Spieler nennen sich „samouk", das bedeutet Selbstlerner. Spielen kann jeder, „ko man dorbo uho", der ein gutes Ohr hat. In einer natürlichen, dem physiologischen Bau der Hand entsprechenden Fingertechnik ist der Vortrag begründet. Klangliche Unebenheiten, die sich aus der einfachen Bauweise des Instrumentes ergeben, werden durch verschiedene vortragstechnische Hilfsmittel überwunden; — die Kunst des Spielers besteht in der Erreichung des ihm vorschwebenden Klangideals. Im allgemeinen sucht man den intensiven, lebendigen und schrillen Klang, der niemals abgedämpft wird. Dieser schwirrende und zitternde Klang führt durch verschiedene Kunstmittel zu einer bunten Gestaltung

dieser Musik. Lebendige Grifftechnik der linken Hand gibt dem Guslespiel jenes eigenartig Schwebende, das zum festen musikalisch-rezitatorischen Gesangsvortrag im Gegensatz steht. Unentwegtes Trillern und Mitbrummen während des Flötenspieles und eine besondere atemtechnische Artikulation sind die lebhaftesten Ausdrucksmittel auf diesen Instrumenten, die infolge ihrer primitiven Bauart an sich einen uncharakteristischen Klang besitzen.

Man spielt, wenn man zum Musizieren aufgelegt ist (kad je razpoložen), zum Tanz, zum Ein- und Austreiben und Hüten des Viehs, bei Erntefeiern und Hochzeiten. Der Vortrag des Heldenliedes wird aber immer nur, seinem Inhalt entsprechend, in etwas feierlicher Weise und nicht bei jedem Anlaß geboten. Manche Instrumente werden nur paarweise gespielt, und so bilden sich zu Hochzeitsfeiern und ähnlichen Unterhaltungen kleine Ensembles: „Kumpanija" oder „Družtvo". Das „Dajre", eine kleine Trommel, oder der „Tupan", die große Trommel der makedonischen Zigeuner, geben zur lebensfrohen und sprühenden Melismatik der Hirtenflöten den bewegten und jagenden Tanzrhythmus des Kolo. Das Repertoire der Hirtenmusikanten teilt sich in lyrische Lieder (čobanje pesme = Schäferlied) und Tänze (igre). Die Tänze umfassen die verschiedenen Formen des Reigentanzes „Kolo" und werden musikalisch auf kurzen Motiven aufgebaut, die sich als bequem „im Griff liegend" improvisierend aneinanderreihen. Die lyrischen Lieder aber zeigen keinen straffen Rhythmus, sondern sind von ausschweifender Melodik, die durch eine reichhaltige und phantasievolle Melismatik belebt wird. Wenn auch die musikalische Grundgestalt erhalten bleibt, werden doch die einzelnen Stücke jedesmal aus Freude an der Improvisation gewandelt.

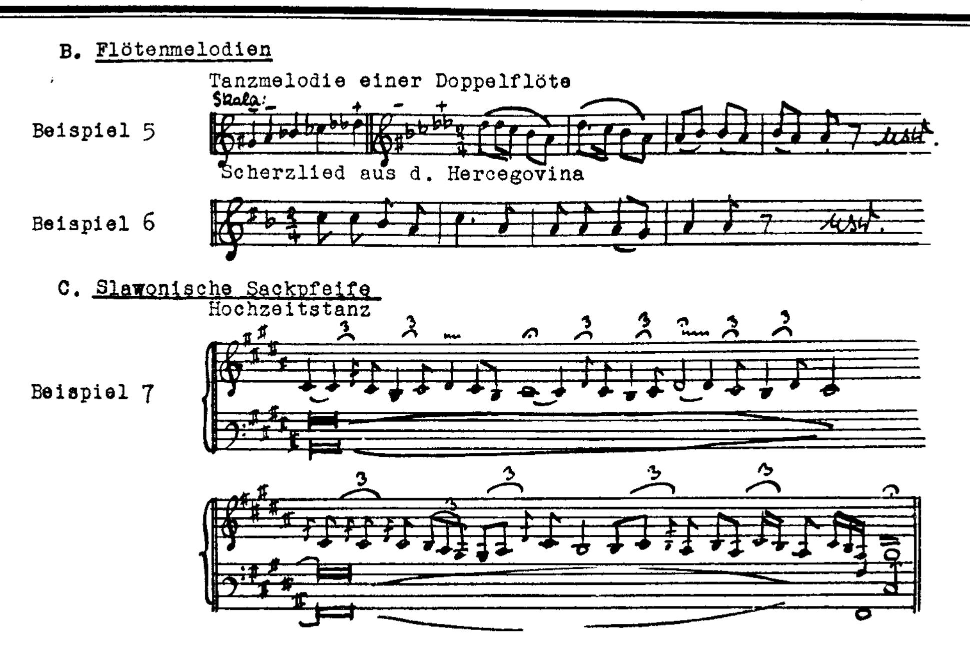
Das Tonsystem dieser Musik ist durch das auf dem Instrument gewonnene Tonmaterial umgrenzt. Da man die einzelnen Lieder spielen oder singen kann, lehnt sich der Gesangsvortrag eng an die Tonskala des entsprechenden Instrumentes an. Die einzelnen Tonstufen der Skala selbst stehen untereinander in funktionaler Verwandtschaft. Auf diese Weise entsteht aus einem ursprünglich nach außermusikalischen Prinzipien aufgebauten Tonmaterial ein in sich logisches und berechtigtes Tonsystem. In fast allen vokalen und instrumentalen Stücken besitzt ein Ton — eine Finalis — die Hauptfunktion; er steht immer im Intervall einer großen Sekunde über dem tiefsten gebräuchlichen Ton — der Unterfinalis. Auf ihn fällt jede Kadenz und von ihm aus beginnt die musikalische Gestaltung. Je nach der Art des Instrumentes ergeben sich weitere Tonstufen und deren Funktionen. (Über die einzelnen Tonsysteme s. Literaturverzeichnis.) Zu diesen aus ursprünglichstem Musikantentum entstandenen Instrumenten gehören neben der Gusle eine Reihe der verschiedensten Längs- und Querflöten aus Nordkroatien und Slawonien, die Schnabel- und Doppelflöten Bosniens und einige Schalmeien aus Montenegro, Bosnien und der Herzegowina.

Bei anderen Blasinstrumenten wiederum erfolgt die Grifflochverteilung nach ornamentalen Gesichtspunkten, aus einem gewissen Gefühl für Symmetrie heraus. Es sind jene Flöten und Schalmeien, die der Erbauer mit der „merka", also mit dem feststehenden Maßstab, meist paarweise herstellt. Auch hier ergibt sich noch keine rationale Systemgestaltung in unserem Sinne. Beide Instrumentengattungen sind ausschließlich Gerät

der Hirten und Kleinbauern im Gebirgs- und Waldlande. Sie erfüllen im Alltag und zu festlicher Stunde ihren seit Jahrhunderten bestimmten Zweck und haben ihre ursprüngliche Form bewahrt.
Nur wenige Musikinstrumente besitzen in ihrer bewußt musikalisch vorgestellten Skala ein rationales und unserer Musik verwandtes Tonsystem. Die in Quinten und Quarten gestimmte „jadranska lirica" (adriatische Lira) und die großen Sackpfeifen Slawoniens und Serbiens, „Gajda" und „Dude", haben eine Tonleiter aus Ganz- und Halbtönen, hergeleitet aus der Quintverwandtschaft der Töne. Die Sackpfeifen werden sorgfältig durch Vergrößerung oder Verkleinerung der einzelnen Grifflöcher gestimmt.
Zum Schluß dieses Aufsatzes soll ein Einblick in die durch epische Vortragsweise und Bau der Musikinstrumente bestimmte Hirtenmusik gegeben werden. Von einer Melodiewiedergabe der mohammedanischen und makedonischen Musik, der Musik der nördlichen Staatsgebiete Jugoslawiens und der südslawischen Zigeuner wurde im Rahmen dieser Abhandlung abgesehen, da vor allem eben die Welt und das Wesen der balkanslawischen Hirten dargestellt werden sollte. Die einzelnen Beispiele zeigen die musikalische Grundgestalt, die der Vortragende improvisierend ausschmückt und variiert[2]). Die Beispiele der Gruppe A (1—3) gehören textinhaltlich nicht zusammen und werden trotzdem im Tone des Guslevortrages gesungen. Beispiel 4 zeigt zwar eine textlichinhaltliche Verwandtschaft mit der serbokroatischen Volksepik, wird aber musikalisch epenfremd gestaltet[3]). Die Gruppe B zeigt die Gegenüberstellung einer Instrumentalmelodie mit einem Scherzliede, und mit C wird die melodische und harmonische Gestaltung der slawonischen Sackpfeifenmusik zum Vergleiche geboten.



[2]) Die Beispiele 5 und 7 sind entnommen aus P. Brömse: „Flöten, Schalmeien und Sackpfeifen Südslawiens", Brünn 1937; die übrigen stammen aus der Materialsammlung des Verf.
[3]) Im nördl. Staatsgebiet Jugoslawiens sind derartige Erinnerungen an das montenegrinisch-dinarische Epos selten. Jedoch ist diese Epik, wenn auch nur inhaltlich, noch gegenwärtig bei den kroatischen Bauern in den Enklaven und Streusiedlungen im Burgenlande der deutschen Ostmark lebendig.

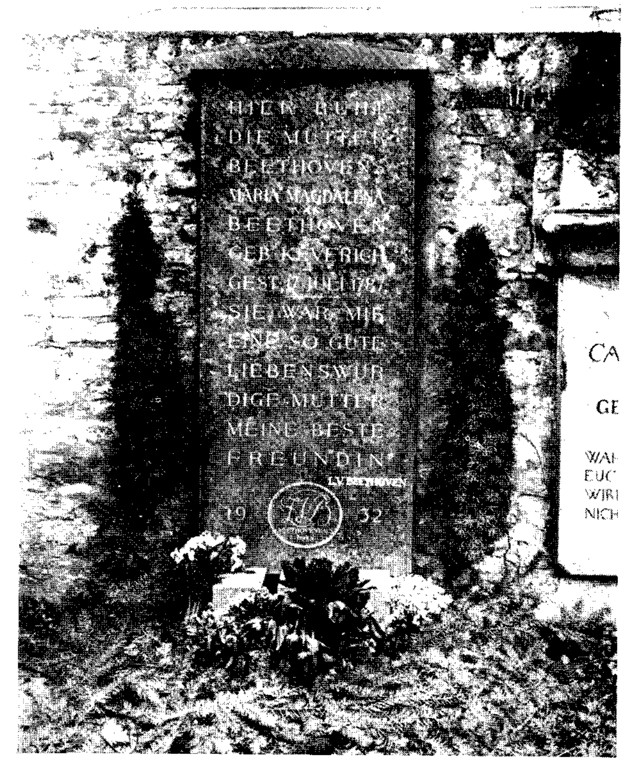


Verbotene Lieder der Bewegung in der Kampfzeit

Von Hans Bajer, Berlin

In einer früheren Aufsatzfolge „Ruhmesblätter in der Geschichte des SA.-Liedes" (erschienen in der „Musik" vom Dezember 1936 und Januar 1937) war die Rede von der Entstehung der bekanntesten SA.-Lieder, von ihrer Geschichte und ihren Dichtern. Binnen-, Grenzland- und Auslandsdeutsche standen in kurzen Lebensbeschreibungen vor uns und ließen uns einen geschichtlichen Abschnitt der Kampfzeit und Volksbewegung lebendig werden. Außer jenen Liedern gibt es aber noch eine Reihe von Kampfliedern der SA., über deren Herkunft und Autorenschaft wir kaum etwas wissen. Sie wurden irgendwo von einem Sturm gesungen, beim nächsten SA.-Treffen oder Parteitag von anderen Stürmen übernommen und bald darauf im ganzen Reich verbreitet. Oft genügte ein Verbot, um das Lied im ganzen Land bekanntzumachen. Von solchen Liedern soll hier die Rede sein.

Es war auf dem vierten Reichsparteitag zu Nürnberg, der in den ersten Augusttagen des Jahres 1929 stattfand. Die SA. war im Strohlager Luitpoldhain (Festhalle) untergebracht. Am 4. August, dem Tage des Vorbeimarsches vor dem Führer, mußte die SA., um zum Adolf-Hitler-Platz zu gelangen, den Celtis-Tunnel, eine 200 m lange Bahnunterführung, die die südlichen Außenbezirke mit der Altstadt verbindet,



Grabstätte der Mutter Ludwig van Beethovens in Bonn
(Zu dem Aufsatz von Pohé, Seite 829)

Photo: Steinle, Bonn

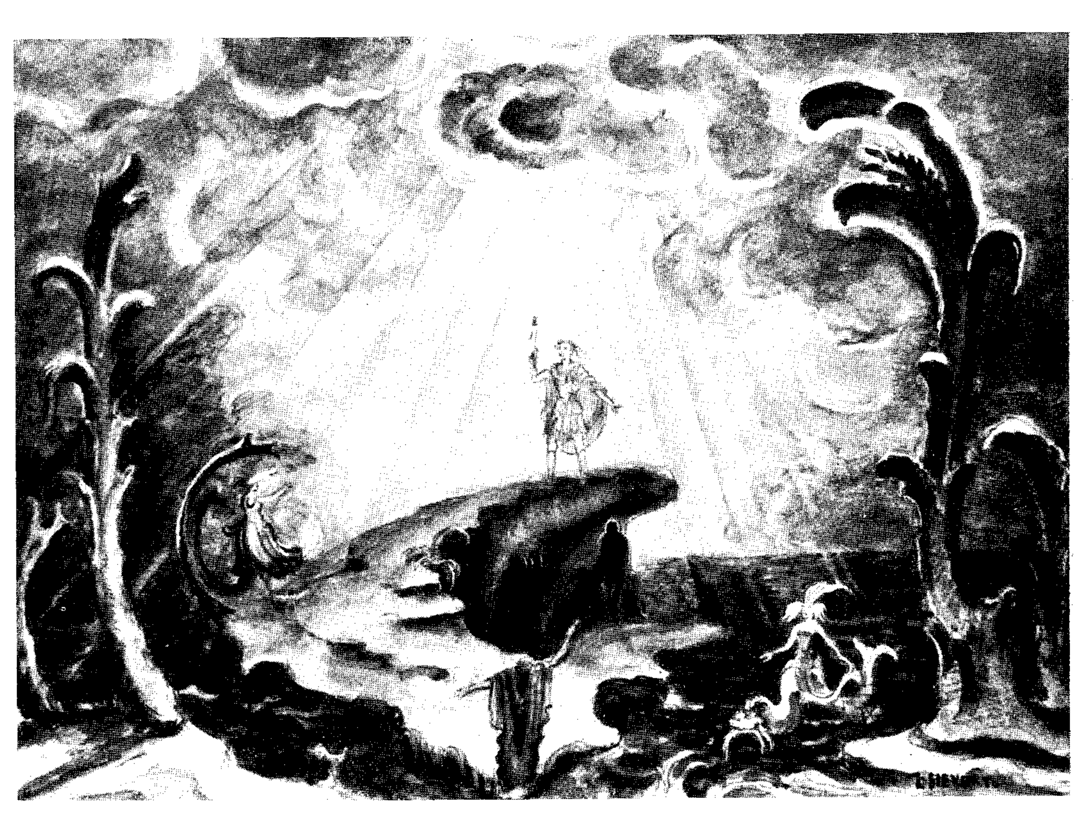
Einzugsakt aus „Aida“ in der Einstudierung der Bayrischen Staatsoper in München
Bühnenbild: Ludwig Sievert

Photo: Hanns Hundt, München

Aus dem Schaffen von Ludwig Sievert

Bühnenbild von der Uraufführung der Richard-Strauß-Oper „Friedenstag“
in der Bayrischen Staatsoper in München. Bühnenbild: Ludwig Sievert

Photo: Hanns Kundt, München



Bühnenbild zu „Ariadne auf Naxos“ von Richard Strauß in der Neuinszenierung der Bayrischen Staatsoper
Bühnenbild: Ludwig Sievert

passieren. (Der Tunnel ist so benannt zu Ehren des großen Gelehrten Konrad Celtis, der 1487 von Kaiser Friedrich III. in Nürnberg zum ersten deutschen Dichter gekrönt wurde.) Bei der Bahnunterführung angekommen, stimmte die SA. das Lied an:

/: Wer will mit uns zum Kampfe ziehn,
Wenn Hitler kommandiert. :/

Ja, da heißt es brav marschieren,
Der Hitler soll uns führen!
Legt an! Gebt Feuer! Und ladet schnell!
Weich keiner von der Stell!
Straße frei! Gebt Feuer! Und ladet schnell!
Weich keiner von der Stell!

In München war die erste Schlacht
Von unserm braunen Heer.
Wer weiß, wann wohl die zweite Schlacht
Uns ruft an das Gewehr.
Kehrreim.

/: Dem Adolf Hitler dreimal Heil
Und seinem braunen Heer! :/
Kehrreim.

An den Wänden des Tunnels brach sich der machtvolle Gesang mit donnerähnlichem Schall. Bei den Worten „Legt an! Gebt Feuer!", die von der SA. wie ein scharfes Kommando im Sprechton hinausgeschmettert wurden und ein knallendes Echo fanden, scheuten plötzlich die Pferde der die braunen Kolonnen begleitenden Nürnberger Polizeimannschaften. Etliche gingen spornstreichs durch zum Ergötzen der SA. und des Publikums, andere waren nur mit Mühe zu zügeln. — Am gleichen Tage (4. August 1929) wurde der SA.-Mann Erich Jost aus Lorch bei Bensheim bei einem Überfall durch Reichsbannerleute schwer verletzt. Die Folge davon war der Befehl des Nürnberger Polizeipräsidenten Gareis an die SA.: Alle Lokale müssen von der SA. sofort geräumt werden! Daran anschließend wurde das Verbot des SA.-Kampfliedes „Wer will mit uns zum Kampfe ziehn" bekanntgegeben. Diese Maßnahme führte nicht zur erwarteten Ausrottung des beliebten SA.-Liedes, sondern hatte sogar eine unerhörte Verbreitung in der SA. zur Folge. Über den Textdichter und Komponisten dieses Liedes wissen wir nichts. Die Textfassung der SA. geht zurück auf das alte Soldatenlied „Wer will mit nach Italien ziehn, Radetzki kommandiert!" mit der Quellenangabe: „v. Ditfurth, Historische Volkslieder 1871." Es sei noch bemerkt, daß auch die Kommunisten an der zündenden Melodie Gefallen fanden. Sie sangen allerdings danach ihren eigenen Text: „Wer will mit gegen den Stahlhelm ziehn, wenn Hölz-Max kommandiert."

Jeder von uns erinnert sich noch an die Systemzeit, als unser erster nationalsozialistischer Minister, Dr. Frick, in Thüringen die berühmten „Thüringer Schulgebete" einführte. Das bekannteste unter ihnen lautete wie folgt:

Vater, in deiner allmächtigen Hand
Steht unser Volk und Vaterland.
Du warst der Ahnen Stärke und Ehr,
Bist unsre ständige Waffe und Wehr,
Drum mach uns frei von Betrug und Verrat,
Mache uns stark zu befreiender Tat!
Schenk uns des Heilands heldischen Mut,
Ehre und Freiheit sei höchstes Gut!
Unser Gelübde und Losung stets sei:
Deutschland erwache! Herr, mach uns frei!

Wir können uns vorstellen, daß gewisse Wendungen in den Schulgebeten der damaligen Reichsregierung stark an die Nieren gingen, so daß sie sich kurzerhand zu einem Verbot der Thüringer Schulgebete entschloß.

Das erwähnte Schulgebet stammt aus der Feder eines evangelischen Geistlichen und wurde im Jahre 1929 von Ernst Volker vertont. Ein Jahr darauf überbrachte mir Oberführer Fuhsel, der erste SA.-Kapellmeister von Berlin und Leiter der Lehrabteilung

Osaf-Ost, die Melodiestimme mit dem Auftrag, sie für seine Kapelle zu bearbeiten und zu instrumentieren. Am 30. Januar 1931 erlebte das Thüringer Schulgebet anläßlich einer Massenkundgebung im Berliner Sportpalast mit Dr. Goebbels als Redner seine Uraufführung. Seitdem wurde die Komposition bei vielen Veranstaltungen der Partei, besonders in Mitteldeutschland, zu Gehör gebracht. — Zur wesentlichen Verbreitung verhalf ihr auch eine von mir mit dem NS.-Orchesterring aufgenommene Schallplatte unter Mitwirkung meines alten Kampfgefährten Heinz Marten, dessen Stern inzwischen am Tenorhimmel strahlend aufgegangen ist. In der Kampfzeit wurde das Thüringer Schulgebet, dessen Titel infolge seiner raschen Verbreitung über Thüringens Grenzen hinaus bald die Änderung in „Deutsches Gebet" erfuhr, von vielen Parteistellen mit Vorliebe als Ersatz für das Altniederländische Dankgebet ausgewählt. Bekanntlich stammt die deutsche Fassung des Textes „Wir treten zum Beten vor Gott den Gerechten" von dem Wiener Redaktionsjuden Josef Weyl.

Es gehört mit in den Rahmen dieses Abschnitts, an dieser Stelle die Merkmale des jüdischen Geistes in der Weylschen Übersetzung kurz aufzuzeigen. Von einer „Übersetzung" kann eigentlich nicht die Rede sein, wenn nur die ersten sechs Worte mit dem niederländischen Originaltext übereinstimmen. Alles andere ist eine freie Dichtung Weyls, entstanden in Wien um 1848, zur Zeit der Erringung der bürgerlichen Gleichberechtigung aller Juden (Judenemanzipation), also ein verkappter und jahrzehntelang unerkannt gebliebener Lobgesang auf die Befreiung Israels. Wenn es auch seit der Jahrhundertwende an einzelnen Stimmen aus dem deutschen Volk, die der Verbreitung des jüdischen Machwerkes schärfsten Kampf ansagten, nicht gefehlt hat, so blieb doch eine Aufklärung von maßgeblicher Stelle bis heute aus. Es wären zu nennen: Prof. D. Karl Budde, Marburg; er kämpfte seit 1896 für eine wortgetreue Übersetzung, erstmalig 1901 veröffentlicht. Die Zeitschrift „Deutsches Volkstum" mit einem Artikel im Dezemberheft 1919. Komponist Hermann Blume, Musikreferent im Kulturamt des Reichsarbeitsministeriums; mit mehreren Artikeln seit 1930. Mehrere Geistliche, wie z. B. D. W. Lueken, Köln (1933), Lic. Scholz, Wittenberge (1935), Pfarrer Arthur Schneider, Bernburg (1935). Ich selbst mit einem Artikel, erschienen in der „Musik" vom Oktober 1934.

Von den jüdischen Merkmalen seien nur die gröbsten hervorgehoben: Der Niederdeutsche tritt vor „Gott, den Herrn", der Jude vor „Gott, den Gerechten", der „ein strenges Gericht hält". Ebenso alttestamentlich ist nach Weyl die Scheidung in „Gute" und „Schlechte". Die Stelle im Originaltext von dem jahrzehntelangen Freiheitsringen eines geknechteten Volkes dichtet Weyl in frech-jüdischer Art um in die banalen Worte: „Da ward, kaum begonnen, die Schlacht schon gewonnen." — Wollen wir Deutschen gedankenlos noch weiterhin das alte deutsche Lied verleugnen zugunsten einer jüdischen, unsere Gefühle verhöhnenden Umdichtung? Entweder wir singen nach der herrlichen Dankeshymne des niederländischen Volkes eine wortgetreue Übersetzung, wie sie in vorbildlicher Weise Karl Budde und Walther Hensel geschaffen haben, oder wir greifen mutig zu neuen Werken, die vor allem textlich unserer Zeit und Empfindung entsprechen, z. B. „Deutsches Dankgebet" von Hermann Blume, Text von Käthe Sommer, oder „Deutscher Kriegschoral" von Heinz Höhne, Text von Herbert Molenaar, Berlin.

Ein SA.-Lied, das seine Verbreitung in allen Stürmen Berlins und Brandenburgs einem Polizeiverbot verdankte, ist das Kampflied Arno Parduns:

Volk ans Gewehr!
Siehst du im Osten das Morgenrot,
Ein Zeichen zur Freiheit und Sonne,
Wir halten zusammen auf Leben und Tod,
Mag kommen, was immer da wolle.
Warum denn noch zweifeln, hört auf mit dem Hadern,
Noch fließt uns deutsches Blut in den Adern.
Volk ans Gewehr! Volk ans Gewehr!

1932, das schwerste Jahr für unsere Bewegung, war angebrochen. Am 8. Januar war eine große Goebbels-Versammlung im Berliner Sportpalast angesetzt. Wir saßen eingepfercht wie noch nie. Plötzlich wurde der Riesenraum verdunkelt und im Scheinwerferlicht standen unten im Parterre vor der Rednertribüne einige hundert SA.-Männer der Standarte 7 (Wilmersdorf) in „Räuberzivil" angetreten. Es begann mit den aufpeitschenden Schlägen der großen Trommel und der kleinen Trommeln, die wie Kanonenschläge durch den Raum hallten. Nach dieser Einleitung setzte die Kapelle Fuhsel und der Gesang der Männer ein, wobei letztere in eisernem Rhythmus einen „Marsch auf der Stelle" hinlegten, der dem Lied eine unerhörte, revolutionäre Wirkung gab. Das hat Berlin noch nicht erlebt. Uns sprang das Herz vor Freude, zumal wir wußten, daß auch der überwachende Polizeioffizier anwesend war. Leider war unsere Freude von kurzer Dauer: Nach der ersten Strophe sprang der Polizeioffizier auf und verkündete das Verbot des „staatsfeindlichen" Liedes. Leider durfte Dr. Goebbels auch nur wenige Minuten sprechen. So ging unsere kürzeste Sportpalast-Kundgebung zu Ende. Trotz des Verbotes habe ich kurz darauf mit Heinz Marten und dem NS.-Orchesterring dieses Lied auf Schallplatte aufgenommen, allerdings in der geänderten Fassung: „Volk an die Macht!"
In die Reihe der verbotenen SA.-Lieder gehören noch einige Kampflieder, von welchen oft eine einzige Verszeile genügte, die Polizei, sofern sie gerade Ohrenzeuge des Gesanges war, zu veranlassen, den unvermeidlichen Gummiknüppel zu lockern und damit in brutalster Weise das Weitersingen zu unterdrücken.

Von dem bekannten „Lied der Sturmkolonnen" (Heraus, verführte Volksgenossen) durfte niemals die zweite Strophe gesungen werden. Diese begann folgendermaßen:

Wir leben in einem freien Staate,
Jedoch von Freiheit keine Spur.
Statt dessen herrscht in unserm Lande
Der Terror der roten Diktatur.
usw.

Es wurde auch Revolutionslied der SA. genannt, weil es von seinen Schöpfern, dem Komponisten Florian Majewski und dem Textdichter Karl-Heinz Muschalla, Berlin, im Rhythmus der „Internationale" geschaffen wurde.
Ein beliebtes Lied bei der SA. war das Kampflied „War einst ein junger Sturmsoldat", das textlich auf das im Weltkrieg entstandene Soldatenlied „Ihr Landwehrmänner, jung und alt" hinweist. Melodiemäßig, besonders im Anfangsmotiv, hat es seinen Ursprung in dem Lied „Ein Schifflein sah ich fahren, Kapitän und Leutenant". Die vierte Strophe lautet wie folgt:

Wir sind vom Gausturm Groß-Berlin
Und haben frohen Mut.
Wenn das Judenblut vom Messer spritzt,
Dann geht's noch mal so gut.

Um auf diesen Vers in meinen Liederbüchern der SA. nicht verzichten zu müssen, habe ich in der vorletzten Zeile folgende Abwandlung vorgenommen: „Wenn das Hakenkreuz voranmarschiert..." Das Liederbuch entging zwar dadurch dem Zugriff der Polizei, aber von der SA. wurde das Lied trotz aller Gefahr zum Entsetzen der Straßenpassanten immer kräftig in der „Originalfassung" gesungen.
Immer, wenn in unseren Liedern die Judenheit angegriffen wurde, war die Polizei (Vipoprä Isidor) mit einem Verbot rasch zur Stelle. So z. B. heißt es in der letzten Strophe des SA.-Liedes „Herbei zum Kampf, ihr Knechte der Maschinen":

Nun nehmt das Schicksal fest in eure Hände,
Es macht mit einem harten Schlag der Fron
Der ganzen Judentyrannei ein Ende
Das braune Heer der deutschen Revolution.

Der Kehrreim dieses Kampfliedes endet in die Worte:

Und höher, und höher, und höher
Wir steigen trotz Haß und Verbot.
Und jeder SA.-Mann ruft mutig: „Heil Hitler!
Wir stürzen den jüdischen Thron!"

Auch die Kommunisten haben sich den kämpferischen Rhythmus dieser Melodie angeeignet. Sie sangen im Kehrreim ihres „Liedes der Roten Luftflotte":

Drum höher, und höher, und höher
Wir steigen trotz Haß und Hohn.
Ein jeder Propeller singt surrend:
Wir schützen die Sowjetunion!

Die von der Systemregierung erlassenen Verbote der dem gesunden Volksempfinden entsprechenden Lieder und Texte wurden fast kaum beachtet. Im Gegenteil, diese Kampflieder fanden durch solche Maßnahmen einen um so größeren Widerhall im deutschen Volk und brachten auf diese Art unsere Bewegung immer ein Stück vorwärts.

Der Liederkomponist Edmund Schröder

Von Gertraud Wittmann, Berlin

Ein glücklicher Zufall vermittelte die Bekanntschaft von Liedern des Berliner Komponisten Edmund Schröder (geboren 13. Dezember 1882). Der Eindruck, den die zehn Fidellieder, entstanden in den Jahren 1928/29, nach Texten von Theodor Storm hervorriefen, war derart stark, daß er den Wunsch auslöste, mehr Lieder des Komponisten kennenzulernen. Ein offizielles „Interview" wurde zu einer angeregten Plauder- und Musizierstunde, dank des liebenswürdigen Entgegenkommens des Komponisten.
Der Künstler Edmund Schröder ist immer ein Einsamer gewesen. Er schafft in der Stille, und so häuft sich Werk auf Werk, und kostbare Lieder werden nicht zu klingendem Leben erweckt, weil es den Verlegern an Mut fehlt, einem Gegenwartswerk —

ohne Aussicht auf großen Gewinn — zur Verbreitung zu verhelfen. Der gleiche Vorwurf trifft unsere Künstler und Künstlerinnen. Es ist weit bequemer, altbekannte „Reißer" zu singen oder zu spielen, weil man des Erfolges von vornherein sicher ist, als sich ein unbekanntes Werk zu erarbeiten auf die Gefahr hin, bei der Darbietung im Konzertsaal auf eine weniger enthusiastische Aufnahme zu stoßen. So ist Edmund Schröder, der aus übergroßer Bescheidenheit niemals sich und sein Werk anbieten wird, auch heute noch auf die Hilfe und Förderung guter Freunde angewiesen.

Im Funk und Konzertsaal erklingen seine Instrumentalkompositionen, aber seinen Liedern — es sind über 200 — sind wir in der Öffentlichkeit kaum begegnet.

In Karl Storck (gestorben 1920), dem Kunstredakteur des „Türmer", fand Schröder einen künstlerischen Helfer, der, den Wert der Lieder Schröders erkennend, einige in seiner Zeitschrift zum Abdruck brachte (im Juni- und Novemberheft 1911). Daraufhin übernahm der Continental-Verlag, Berlin, den Druck der Lieder in Form eines Liederheftes.

Edmund Schröders Werkschaffen fand durch keinen Geringeren als Max Reger Anerkennung und Unterstützung. Leider nahm ihm das Schicksal den Freund und künstlerischen Berater zu früh von seiner Seite. Es liegt eine gewisse Tragik im Leben Schröders, daß er stets dann Freunde und Helfer verlor, wenn er ihres Zuspruchs in entscheidenden Augenblicken am meisten bedurfte. In jüngster Zeit schart sich ein Kreis von Künstlern um den Komponisten, die — erfüllt von dem Glauben an die künstlerische Sendung Schröders — ihr Können in den Dienst seines Werkes stellen.

Und nun zu den Liedern selbst. Die schlichte, innige Lyrik Theodor Storms und die ähnlicher Gefühlshaltung entspringenden Gedichte Martin Greifs zogen ihn am meisten an. Ungefähr 65 Greif-Gedichte und annähernd 45 Storm-Gedichte bezeugen es. Daneben stehen Dichtungen von Lenau, Michelangelo, Liliencron, Johannes Schlaf; vereinzelt Goethe, Mörike, Dehmel und Ludwig Uhland.

Schröder bevorzugt in weitem Maße Gedichte, die einen i n n e r e n Gefühlszustand oder -verlauf darstellen, und hier wieder jene, deren Inhalte ernst, nachdenklich, verhalten, düster sind. Mit — man kann fast sagen — schlafwandlerischer Sicherheit trifft er für jedes von ihm gewählte Gedicht den rechten musikalischen Ausdruck. Es gibt kein Lied, von dem man sagen könnte, hier läge die angestrebte Einheit von Text und Musik nicht vor. Schröder will, daß man seine Vokalkompositionen nach „Liedern" und „Gesängen" scheidet. Damit wird von vornherein einem falschen Urteil vorgebeugt. Es läßt sich allerdings nicht immer ganz eindeutig dieses oder jenes Lied der einen oder anderen Gattung zuordnen. Es gibt Grenzfälle, die, vom Begleitsatz her betrachtet, als „Gesänge" anzusprechen sind, während weitgespannte, schönklingende Melodiebögen sie als „Lieder" ansehen lassen. Kompositionen wie „Abends" (Th. Storm), „Dunkle Zypressen" (Storm), „Dauer im Wechsel" (Martin Greif), „Schattenleben" (Greif), „Dem Freunde Tod" (Greif) sprengen den Rahmen eines „Liedes". Nicht äußerlich, etwa durch ihren Umfang (die Komposition „Dunkle Zypressen" umfaßt nur 29 Takte, „Schattenleben" nur 25 Takte), sondern durch den Ernst und die Wahrheit ihres musi-

kalischen Ausdrucks. Dagegen sind „Wiegenlied" (D. v. Liliencron)[1], „Juli" (Storm) und „Abendgebet" (Rich. Dehmel)[1] Lieder im schönsten Sinne.
Immer gewinnt man bei Schröders Liedern den Eindruck, daß sie gerade so, wie sie sind, haben komponiert werden müssen. Nichts Gekünsteltes, Gewolltes, auf Effekt-Bedachtes haftet ihnen an. Der melodische Rhythmus erwächst aus dem Rhythmus des Wortes:

„Schattenleben":

nur bis = wei = len klagt der Wind bang und trü = be [4)]

„Im Volkston" (Continental-Verlag, Berlin):

Als ich dich kaum ge = sehn, mußt es mein Herz ge = stehn, ich könnt' dir nim = mer = mehr vor = ü = ber gehn. [5)]

Ganz besonders einleuchtend jene Stelle in Strophe 1 und 2 der „Soldatenbraut" (Greif):



Die Übereinstimmung des Wortrhythmus' mit dem musikalischen Rhythmus, ja sogar die des Hebens und Senkens der Sprechstimme mit dem Steigen und Fallen der Melodiestimme tritt in „Ein Ständchen" (Storm) in voller Deutlichkeit in Erscheinung:



Niemals wird das Wort des Dichters durch ein Zuviel an musikalischen Ausdrucksmitteln erdrückt.

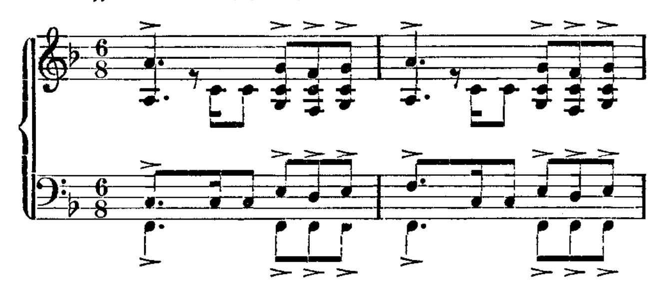
Wenn wir die Komposition von „Wandrers Nachtlied"[1] (Der du von dem Himmel bist) betrachten, scheinen uns die stark synkopische Melodielinie und die ihr unterlegten schweren, vollgriffigen, in stetem harmonischen Wechsel begriffenen Akkorde den Text-

[1]) Manuskript.

worten zuwider zu laufen. Schröders Komposition ist nicht Ergebung, nicht ein Sichdreinfinden in das Unabänderliche. Der Mensch, der hier bittet: „Süßer Friede, komm in meine Brust", ist noch voller Unruhe, voller Qual und Leid. Aus dieser Gefühlshaltung heraus ist die musikalische Deutung der Goethe-Worte durch Schröder zu verstehen.

Wie Schröder den Worten des Dichters nachspürt und oft das, was hinter ihnen liegt, zu erkennen strebt, erhellt aus der Komposition „Im Volkston". Aus Storms eigenem Bericht wissen wir, daß er den Anfang der dritten Strophe des Volksliedes: Ach, wie ist's möglich dann..., nämlich die Worte: Ist doch die Seele mein... in sein Gedicht „Als ich dich kaum gesehn" übernommen hat. Ohne daß Schröder von dieser Tatsache etwas wußte, schuf er ein Lied, dessen Begleitung mit jenen Melodieelementen des Volksliedes durchzogen ist.

Wir können uns wohl schwer für das Lied eines Modernen begeistern, wenn der gleiche Text schon vorher durch einen großen Liedmeister eine, wie wir bis dahin glaubten, endgültige Vertonung gefunden hatte. So geht es uns mit dem „Schmied" (L. Uhland) in der Vertonung von — selbstverständlich — Brahms. Schröders nochmalige Vertonung des Textes, die ohne Kenntnis des Brahmsschen Liedes erfolgte, kann einem Vergleich durchaus standhalten. Ein Beweis für die Genialität des Komponisten. Schon die Einleitungstakte lassen uns aufhorchen:



Die Intervallgleichheit in der Melodieführung bei der Stelle:



sei als erstaunliche, aber nicht zu erklärende Tatsache am Rande bemerkt.

Die von Schröder bevorzugte musikalische Form ist die Durchkomposition. In ihr kann er nach eigenem Ermessen den Text ausdeuten, ohne durch Grenzen eingeengt zu sein. Sehr oft tritt an Stelle der Durchkomposition die strophisch variierte Form — im allerweitesten Sinne.

So haben wir in Storms „Über die Heide" (Lieder für eine Singstimme und Klavier,

Nr. 14, Continental-Verlag) zwei Strophen und eine Strophenmelodie, die hinsichtlich des rhythmischen Verlaufs einige Varianten — aus Gründen der Textskandierung — aufweist. Und doch erscheint die Komposition beim ersten Hören durchkomponiert zu sein. Schröder schuf eine zwiefache Begleitung, die in der ersten Strophe, erwachsen aus den Textworten:

„Über die Heide hallet mein Schritt,
Dumpf aus der Erde wandert es mit...",

durch ihren prägnanten Rhythmus den Dichterworten sichtbaren Ausdruck verleiht, während im Klaviersatz der zweiten Strophe die Reminiszenz an den Choral „Alle Menschen müssen sterben" jene deprimierte, hoffnungslose und ganz auf Verzicht eingestellte Gefühlshaltung der Dichterworte meisterhaft widergibt.

Da Schröder — worauf schon hingewiesen wurde — in erster Linie den inneren Verlauf, das innere Geschehen eines Gedichtes musikalisch deutet, finden wir Tonmalerei als Ausdruck realer Vorgänge wenig. Wohl brausen auch bei ihm Stürme, rauscht das Wasser, zwitschert und trillert der Vogel, schnurrt das Spinnrad, aber das geschieht gleichsam nebenbei. Wichtig und primär bleibt der innere Gehalt eines Gedichtes.

Läßt sich nun in Schröders Liedschaffen eine Entwicklung von einfachen zu komplizierteren Formen nachweisen? Wir können diese Frage verneinen. Denn jeder Text, der ihn in irgendeiner Weise innerlich berührt, löst den Wunsch aus, ihm klanglichen Ausdruck zu verleihen. Aus der eigenen Stimmung entspringt die Wahl der Gedichte, deren stiller, verhaltener, wehmütiger Inhalt ihm heute zusagt, während morgen heroische, strahlende, zuversichtliche Gesänge gestaltet werden können. So stehen beide Formen in Einmütigkeit nebeneinander.

In letzter Zeit ist Schröders Liedschaffen zahlenmäßig zurückgegangen. Es fehlt die Resonanz beim Volk oder richtiger beim Publikum. H. J. Moser hat in seinem Buch „Das deutsche Lied" auf Schröder hingewiesen, aus dessen Liedern uns die Verpflichtung erwächst, „sich um diesen bescheiden in Berlin lebenden Tondichter ernstlich zu kümmern". Wir können dem Komponisten keinen größeren Dienst erweisen, als wenn wir am Schluß des Aufsatzes noch einmal an diese Verpflichtung erinnern.

Der Schrei nach dem Operntext

Von Friedrich Baser, Heidelberg

Schmerzlich hallt dieser Schrei durch die Jahrhunderte, von den einen stolz zurückgehalten, von den andern nur mühsam unterdrückt; die einen suchen mit unerschütterlichem Optimismus jahrzehntelang, lesen jeden Tag neue Libretti, andere verzichten ermüdet und kehren reuevoll zur „absoluten Musik" zurück. Nur wenige widerstanden zeitlebens so entschieden jeder Opernversuchung wie Johann Sebastian Bach oder Max Reger. Tragisch aber hallt dieser Ruf durchs Leben von Hugo Wolf, Hermann Goetz

und Peter Cornelius. Zartbesaitete, von bedingungslosem Ernst der Kunst Besessene haben es eben schwerer als solche, die mit nüchterner Unbekümmertheit der Wirkung dem sicheren Erfolg nachjagen.

So qualvoll, zumeist unbefriedigend wurde die Textwahl erst im 19. Jahrhundert, seitdem die Ideen der französischen Revolution dazu führten, daß ein soziologisch und ideologisch vielfältig zerklüftetes Opernpublikum die widerstrebendsten Ansprüche an eine Oper stellte, einig nur in der Forderung, bequem für sein Geld unterhalten zu werden. Diese Erwartung fehlte wohl auch nicht an den Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts, doch fanden sich immer wieder genug Fürsten, die imstande waren, geniale Tondichter zu erkennen und hervorzuziehen, ihnen zugleich auch manche Winke für die Dichtung mitzugeben. Daß gerade Joseph II. bei Mozart „Cosi fan tutte" befürwortete, war freilich ein Fehlgriff, der aber aus dem Wunsch des jungen Kaisers zu verstehen ist, etwas Kräftiges dem Moralin jener Jesuitentugendlehren entgegenzusetzen, die ihn in seiner Jugend oft genug als „Opern" gelangweilt haben mochten. Ähnliche Abwehr ließ den „Don Juan" zum hemmungslosen Verführer werden, der Beethovens entschiedene Abneigung gegen solchen Stoff bestimmte. Hierbei wurde sich der große Sinfoniker der Ansprüche bewußt, die er an eine Dichtung stellen mußte, die ihn erwärmen, ja begeistern konnte: sie mußte Trägerin einer hohen sittlichen Idee sein!

Diese Forderung war dem jungen Meister, den nie seine Sehnsucht nach der Oper in Ruhe ließ, schon um die Schwelle zum 19. Jahrhundert klar geworden und bestimmte ihn, das sonst keineswegs ideale, zudem mehrfach schon (von Gaveaux, Fernando Paer und anderen) komponierte Libretto der „Leonore" von Bouilly zu vertonen. Jahrzehntelange Leiden um seinen „Fidelio" konnten ihm nie ganz die Hoffnung auf einen guten Opernstoff rauben, und während der 1820er Jahre erwartete er ihn von seinem jungen Freunde Franz Grillparzer, der ihm mit seiner „Melusine" die nordische Welt der Wasserfrauen und Naturgeister zu erschließen versuchte. Der Wiener Dramatiker gab sich alle Mühe, verehrte er doch den großen Meister der Töne seit seiner frühsten Jugend, da beide unter einem Dache gewohnt hatten. Auch besaß er tiefstes Verstehen für das Wesen der Musik, der er selbst leidenschaftlich ergeben war.

Zudem lernte Grillparzer in den Jahren 1823—26 Beethoven und seine Opernwünsche in engerem Verkehr genau kennen. Trotz dieser äußerst seltenen, scheinbar so idealen Konstellation zweier Großen des Wortes und Tones sprang der zündende Funke nicht herüber: offenbar fehlte dem Sinfoniker im Libretto der „Melusine" jene Kraftspannung und Polarität, der er sich ungehemmt selbst in seinen Streichquartetten, besonders den letzten, hingeben konnte. Seine hohen Erwartungen, mit denen er der Begegnung mit Goethe entgegensah, wurden im stillen durch die Hoffnung genährt, einen gemeinsamen Opernplan mit heimzubringen. Darin wurde er ebenso enttäuscht wie später Robert Schumann durch Friedrich Hebbel und Robert Reinick, Hermann Goetz durch Theodor Storm oder (um noch ein älteres Beispiel anzuführen) Mozart von Wieland, wobei man besonders deutlich das Gefühl hat, daß sich hier zwei getrennte Welten (in Mannheim 1778) begegneten. Und doch gehören beide in der kultur- und stilgeschichtlichen

Schau derselben Epoche an; und doch sollte ein Jahrzehnt später Wielands Märchensammlung „Dschinnistan" wesentliche Züge zur „Zauberflöte" beisteuern, während der „Oberon" schon manchen Tondichter vor Carl Maria von Weber zur Vertonung reizte. Umgekehrt aber reizte es einen Goethe, eine Fortsetzung der „Zauberflöte" zu dichten, nachdem jede Hoffnung entschwunden war, einen Mozart für die Vertonung zu finden! Kurz, hier geht es zu wie im Liebesspiel, das uralt wie die Welt ist: „Und die er mag, die kriegt er nicht, und die er kriegt, die mag er nicht!" Und darüber ist schon mancher Tondichter gestorben, ohne einen einzigen seiner vielen Opernpläne verwirklicht zu haben wie z. B. Brahms, dem es doch wahrlich an allen möglichen Verbindungen mit Dichtern keineswegs fehlte.

Den idealen Sonderfall, daß der Komponist sich selbst seine Dichtung entwirft und ausführt, können wir am besten an vier sehr verschiedengearteten Persönlichkeiten beobachten: bei Richard und Siegfried Wagner, Peter Cornelius und Albert Lortzing. Doch erfindet keiner von ihnen unbekümmert aus freischweifender Phantasie: ihnen ist einfühlsame Achtung vor selbstgewachsenen und ins Volksleben eingegangenen Fabeln, Bildungen und Formen eigen. Der Bayreuther Meister kam in frühen Jahren von Gozzi in den „Feen", „Liebesverbot" (nach Shakespeares „Maß für Maß") und dem selbst dramatisierten Rienzi-Roman des Engländers Bulwer (Lytton) zur Volkssage („Der fliegende Holländer"), um endlich im germanischen wie im altdeutschen Helden- und Minnesang seine dauernde Dramatikerheimat zu finden, zu der er auch von indogermanischen Abstechern, wie den „Siegern" aus der Welt Buddhas und Indiens, heimkehrte.

Siegfried Wagners Wege zur Volksoper führen uns durch die Volkssagen, während Albert Lortzing neben ähnlichen Stoffen in „Undine" noch sehr der in seiner langjährigen Bühnentätigkeit bekannt und vertraut gewordenen Lustspielliteratur verhaftet bleibt. Nicht viel besser geht es dem feinsinnigen Peter Cornelius bezüglich der Leseliteratur, zumal vergangener Zeiten und nicht benachbarter Völker, z. B. im „Cid". Sehr eigenartig ist, daß Richard Wagner neben seinen großen Dramen für Musik sich auch fernerhin mit historischen Wortdramen beschäftigte, nicht ohne angeregten Gedankenaustausch mit Frau Cosima, die selbst eine dramatische Ader in sich verspürte und frühe, mit Hans von Bülow erwogene Pläne später wieder aufgriff, wohl auch in späteren Jahren mit Felix Mottl besprach.

Einen sehr feinen Unterschied machte Richard Wagner zwischen Stoffen, die erst in der Vertonung ihre höchste Weihe und den letzten Ausdruck ihrer Möglichkeiten erfuhren, und jenen, die in der Sphäre des Wortes ihr volles Genüge fanden. Die Sicherheit, mit der sein untrügsamer ästhetischer und dramaturgischer Blick solche Unterscheidungen schon am Rohstoff vorzunehmen imstande war, gewährleistete ihm das Einschätzungsvermögen für den späteren Erfolg, mochte er auch lange auf sich warten lassen, und die unbeirrbare Ruhe und Zuversicht beim Schaffen: Faktoren, die für den schaffenden Menschen kaum hoch genug eingeschätzt werden können. Wie viele Um- und Irrwege ersparte er sich dadurch, an denen andere, vielleicht rein musikalisch kaum niedriger

einzuschätzende Komponisten verbluteten. Die einschneidenden Folgen seines 1848er Traumes, Verbannung und Flucht führten ihn dann schicksalhaft auf Wege, wie sie sich eben nur einer beherzten, von höherem Müssen getriebenen Siegfriednatur inmitten der Waberlohe öffnen. Zugleich aber wandte er sich von der schlagkräftigen Dramatik seiner Frühwerke zu einer lyrischen Epik auf eigner, höchstpersönlicher weltanschaulicher Grundlage.

Von all solchen in entfernteste Möglichkeiten ausschweifenden Entdeckerfahrten hielt sich Giuseppe Verdi fern. Für seine so anders gearteten Instinkte und Fähigkeiten war es ein Glück, daß seine Wünschelrute nicht zu tief hinabreichte, sondern ihm sichere und nicht allzu schwer erreichbare Schätze anzeigte. Erfolg ist das richtige Verhältnis zwischen der Reichweite unserer Wünschelrute und der Schatzgräberkraft, zwischen Erspüren und Gestalten, zwischen Erfinden und Ausführen.

Verdis Mangel an dichterischer Anlage verwies ihn auf jene stoffliche und formende Begrenzung, die zusammen mit seinem angeborenen Instinkt für Bühnenwirkung im Rahmen des Gegebenen und der unerhörten Farbigkeit und Prägnanz seiner musikalischen Einfälle ihm jene Schaffenssicherheit und handwerkliche Vollendung in seiner persönlichen Sphäre verschaffte, die selbst wieder, bewußt oder unbewußt, Fachleute wie unbefangene Hörer immer wieder berauschen können. Sein Genie äußerte sich in einer vornehmen Art von Kunstverstand, die ihn in der Begrenzung seine Meisterschaft finden ließ. Manche Seitenwege in der Stoffwahl und der Entscheidung für seine Dichter blieben ihm hierbei nicht erspart, doch überwand reichste Produktivität die Rückwirkungen solcher Irrgänge, aus denen er geläutert zu seiner großen, instinktmäßig erfühlten Linie stets wieder zurückkehrte.

Verdi blieb (wie ja auch Händel) seinen Librettisten mit Ausnahme von Arrigo Boito stets auch dramaturgisch überlegen, beriet sie und griff mit erstaunlicher Sicherheit in den Werdeprozeß ein. Dies gilt selbst noch in dem einmaligen Falle der Zusammenarbeit mit dem in allen Sätteln gerechten Ghislanzoni bei der „Aida".

Das Zusammenwirken beider Komponisten Verdi und Boito, der ihm die wertvollen Bücher seiner beiden letzten Opern „Othello" und „Falstaff" schrieb, ist ein eigenartiger Fall. Gewiß mag es für den jungen Dichterkomponisten ein besonderer Reiz gewesen sein, am eigenerfühlten Vorbild der Schaffenskraft des um fast dreißig Jahre älteren berühmten und verehrten Kollegen nachzuspüren. Bezeichnend ist auch, daß beide sich auf Shakespeares trostloseste, erschütterndste Tragödie „Othello" und seinen unbekümmertsten Schalksnarren „Falstaff" einigten.

Verdi plünderte für seine Libretti bald die halbe Weltliteratur von Shakespeares „Macbeth" bis zu Schillers „Räubern", „Kabale und Liebe", „Jungfrau von Orleans" und „Don Carlos", blieb aber immer dem Opernschema verhaftet, das Richard Wagner mit solch titanischer Gewalt sprengte. Und doch lassen wir nun beide als Gleichberechtigte gelten, als beide ruhende Pole in dem Wirrwarr unserer Opernkrise, die schon seltsamste Blüten trieb.

Seit dem Tode Richard Wagners und Verdis begann das ratlose Experimentieren mit

dem Realismus, Verismus, Im- und Expressionismus. Neben so disziplinierten Erscheinungen wie Engelbert Humperdinck oder eigenwilligen Charakterköpfen wie Hans Pfitzner standen solch seltnere Erfolgsmusiker wie Giacomo Puccini auch weniger sicher in sich ruhende, rastlos umhergetriebene Persönlichkeiten wie Eugen d'Albert oder der entwurzelte Ferrucio Busoni. Wie Richard Strauß Oscar Wildes „Salome" wörtlich vertonte, wie es der irische Dichter als Wortdrama niedergeschrieben hatte, so vertonte Arthur Kusterer Shakespeares „Was ihr wollt" mit eigenen Strichen ohne Librettistenhilfe. Kurz, keine der Hunderte von Spielarten blieben unerprobt, zu einem neuartigen, aufsehenerregenden Libretto zu kommen. Erfolg aber wird sich immer nur da einstellen, wo sich aus innerstem Herzenszwang zwei Meister des Wortes und Tones in glücklicher Stunde zusammenfinden, um durch die Magie der Handlung und des Gesanges ins innerste Herz ihres Volkes blicken zu lassen, in das wundersame Weben seiner Gemeinschaftsseele.

In dem ungeheuren Werden unserer Zeit des Umbruchs von Grund auf kann und darf auch die Oper sich nicht den Gesetzen der Neugestaltung entziehen, doch ohne unveräußerliche Gesetze der Kunst zu verletzen. Bei der überreichen Vielfältigkeit unseres neuen Lebens und seiner durch die ungeahnten Fortschritte der Technik gezeitigten Ausdrucksformen wie Film, Rundfunk u. a. obliegt der Oper auch eine strengere Bescheidung auf die ihr eigenen Ausdrucksmöglichkeiten. Glaubten noch Eugene Scribe und seine Mitarbeiter in seiner dramaturgischen Schnellflickschusterei in Paris der Oper alle Spannungen des Kriminalromans bewahren zu müssen, wie in Aubers „Maurer und Schlosser", so beanspruchen die neu emporwachsenden Formen nationalsozialistischer Feiergestaltung, Weihespiele, Freilichtspiele, Funk und Film sorgfältige Aufteilung aller Möglichkeiten, stofflich wie stilistisch. Dies gilt gleichermaßen für den Dichter wie den Komponisten. Ihr Zusammenklang in der gemeinsamen Arbeit bleibt darum das Wichtigste.

Hatten wir vier Sonderfälle von dichtenden Musikern erwähnt, so sei noch ein aufschlußreiches Gegenbeispiel genannt: der komponierende Dichter E. T. A. Hoffmann. Daß er den Text zu seiner „Undine" nicht selbst schrieb, mag auch daran liegen, daß der Stoff bereits von Fouqué zur Erzählung geformt vorlag, der auch auf Hoffmanns Bitte sich sogleich bereit erklärte, ihm das Werk zum Opernbuch umzuarbeiten. Über tiefere Gründe hat sich E. T. A. Hoffmann in anderem Zusammenhang ausgelassen in Dialogform: „Ich begreife nicht, sagte Ferdinand, daß du selbst, dem es bei einer höchst lebendigen Phantasie durchaus nicht an der Erfindung des Stoffes fehlen kann und dem die Sprache hinlänglich zu Gebote steht, dir nicht längst eine Oper gedichtet hast! Niemand könnte ja in deine musikalischen Tendenzen so eingehen als du selbst.

Ludwig: Das ist wohl wahr; mir kommt es indessen vor, als müsse dem Komponisten, der sich hinsetzte, ein gedachtes Opernsujet in Verse zu bringen, so zumute werden wie dem Maler, der vor dem Bilde, das er in der Phantasie empfangen, erst einen mühsamen Kupferstich zu verfertigen genötigt würde, ehe man ihm erlaubte, die Malerei mit lebendigen Farben zu beginnen.

Ferdinand: Du meinst, das zum Komponieren nötige Feuer würde verknistern und verdampfen bei der Versifikation?

Ludwig: In der Tat, so ist es! Und am Ende würden mir meine Verse selbst nur armselig vorkommen, wie die papiernen Hüllen der Raketen, die gestern noch im feurigen Leben prasselnd in die Lüfte fuhren. — Im Ernste aber, mir scheint zum Gelingen des Werkes es in keiner Kunst so nötig, das Ganze mit allen seinen Teilen bis in das kleinste Detail im ersten regsten Feuer zu ergreifen, als in der Musik: denn nirgends ist das Feilen und Ändern untauglicher und verderblicher. Ganz unmöglich würde es dem Musiker sein, sich nicht gleich bei dem Dichten mit der Musik, die die Situation hervorgerufen, zu beschäftigen."

Hier könnte mancher einwenden, diese geradezu auf Richard Wagner vorbereitenden Erkenntnisse erlauben dann auch den Rückschluß, daß dann auch das Vorangegangene auf den Bayreuther Meister gelten müsse: daß auch er nur ungern und notgedrungen sein eigener Dichter war.

Daß dem keineswegs so war, liegt an der von Wagner sich selbst und seinem durchaus neuen Ausdruckswillen geschaffenen Form, die ihm schon in den schlichten Worten und Versen die ganze Fülle der Partitur auszukosten erlaubte. So wurde es ihm schon zum reinsten Genuß, eine neue Dichtung für Musik seinen Freunden vorlesen zu können, denn für sich selbst las und empfand er schon alles mit, was erst einige Jahre später in der Partitur stand und wiederum eine geraume Zeit später auf der Bühne und im Orchester erklang. Er vereinte eben die sonst nur auseinanderfallenden Fähigkeiten, zu dichten und zu komponieren, in einer seitdem nicht wieder beobachteten Verschmelzung zu einem einzigen Werkgang. Jedes noch so verstecktes Zerfallen der schöpferischen Arbeit in geteilte Werkvorgänge sprengt die Einheit des Gusses.

Weshalb aber Dichter und Musiker so überaus selten zu einem vom gleichen Rhythmus durchpulsten Zwiegespann sich zusammenfinden und noch viel seltener einmütig durchs Ziel gehen, deutet E. T. A. Hoffmann in seinem schon berührten Dialog an: „Du wirst mir eingestehen, daß niemand eigensinniger in seinen Forderungen sein kann, als ihr es seid, ihr Komponisten; und wenn du behauptest, daß es dem Musiker nicht zuzumuten sei, daß er sich den Handgriff, den die mechanische Arbeit der Versifikation erfordert, aneigne, so meine ich dagegen, daß es dem Dichter gar sehr zur Last fallen dürfte, sich so genau um eure Bedürfnisse, um die Struktur eurer Terzetten, Quartetten, Finalen usw. zu bekümmern, um nicht, wie es denn leider uns nur zu oft geschieht, jeden Augenblick gegen die Form, die ihr nun einmal angenommen, mit welchem Recht, mögt ihr selber wissen, zu sündigen. Aber selbst manches herrliche Sujet, das uns in dichterischer Begeisterung aufgegangen, und mit dem wir stolz in der Meinung, euch hoch zu beglücken, vor euch treten, verwerft ihr geradezu als untauglich und unwürdig des musikalischen Schmuckes. Das ist denn doch oft purer Eigensinn oder was weiß ich sonst; denn oft macht ihr euch an Texte, die unter dem Erbärmlichen stehen..." und später: „Ja, in jenem fernen Reiche, das uns oft in seltsamen Ahnungen umfängt und aus dem wunderbare Stimmen zu uns herabtönen und alle die Laute wecken, die in

der beengten Brust schliefen, und die nun, erwacht, wie in feurigen Strahlen freudig und froh heraufschießen, so daß wir der Seligkeit jenes Paradieses teilhaftig werden — — da sind Dichter und Musiker die innigst verwandten Glieder einer Kirche: denn das Geheimnis des Worts und des Tons ist ein und dasselbe, das ihnen die höchste Weihe erschlossen. In kurzen Worten: eine wahrhafte Oper scheint mir nur die zu sein, in welcher die Musik unmittelbar aus der Dichtung als notwendiges Erzeugnis derselben entspringt."

Zur Tantiemenfrage

Von Emil Petschnig, Wien

Oft und oft wird die Einförmigkeit der Programme von Orchesterkonzerten, Kammermusik-, Klavier- oder Liederabenden und insbesondere die unzureichende Berücksichtigung des zeitgenössischen Schaffens bei diesen Gelegenheiten beklagt und gerügt. Die Aufführenden verweisen dann gerne auf die nicht unerhebliche Belastung, die ihnen zu allen anderen Auslagen wie: Saalmiete, Reklame usw. noch durch die Aufführungsgebühren für „geschützte" Musikstücke erwachsen, die zu tragen dann gewöhnlich der Autor übernimmt, falls er geldlich dazu in der Lage ist.

Und es kann in der Tat nicht geleugnet werden, daß die Ansätze ziemlich beträchtlich sind, so daß sich der wohlgemeinte Schutz von Aufführungen nicht selten in einen vor solchen verwandelt, so daß der Betrag manchmal den Anstrich einer Strafe dafür erhält, daß einer der — gleichfalls nicht auf Rosen gebetteten — Interpreten den guten Willen hat, Neues zu bringen. Zur Erläuterung nur zwei Fälle. Ein Sänger hatte vor mehreren Jahren fünf kleine Lieder eines sehr bekannten Tonsetzers vorgetragen und erhielt dafür eine Rechnung von 50 RM., die nach vielem Verhandeln auf 35 RM. ermäßigt wurden, welche er aus seiner Tasche zu bezahlen hatte; eine Sängerin mußte um dieselbe Zeit für eine vier Minuten währende Ballade von mir 10 RM. erlegen, eine Herabsetzung dieses Betrages wurde trotz meiner Intervention nicht zugestanden. Daß die Begeisterung, sich für einen Lebenden einzusetzen, beide Male erloschen war, ist begreiflich. 1936 wurden mir und meinem Partner für einen Abend im Bechstein-Saale statt ursprünglich 50 RM. 39 RM. Tantieme vorgeschrieben. Vor einigen Tagen erst erhielt ich die Verständigung, daß man die Absicht habe, Stücke von mir in einer Morgenfeier zu bringen, doch fürchte man, daß die Musikschutzabgabe angesichts des kleinen, unabgestuften Eintrittspreises eine zu große Belastung bedeuten werde. Solche Erfahrungen, welche bei Orchester- und Kammermusikveranstaltungen durch die hierfür geltenden bedeutend höheren Sätze noch verschärft werden, sind natürlich nicht danach angetan, einer lebhafteren Pflege der laufenden Produktion im Konzertsaale Vorschub zu leisten.

Viele ausübende Künstler wissen oft gar nicht, daß sie noch nicht „freie" Werke vor der Aufführung bei der Autorengesellschaft anzumelden haben, woraus ihnen dann — siehe

oben — allerlei Unannehmlichkeiten erwachsen. Andere haben weder Zeit noch Lust zu langem Korrespondieren evtl. Feilschen mit derselben, und so singt und spielt man eben die gewohnten alten Kompositionen, die keiner Besteuerung unterliegen und auch in künstlerischer Hinsicht kein Risiko mehr beinhalten.
Europa ist arm geworden. Daher ist jeder Geschäftsmann heute genötigt, seine Ware möglichst wohlfeil zu verkaufen und durch vermehrten Umsatz wieder hereinzubringen, was er am einzelnen Gegenstande weniger verdient. Ich meine, auch die Autorengesellschaft als wirtschaftliche Institution sollte, den ökonomischen Verhältnissen Rechnung tragend, mit ihren Forderungen heruntergehen, um Dirigenten, Instrumentalisten, Sängern, Vereinen, Körperschaften usw. einen Anreiz zu geben, sich mehr des gegenwärtigen Schaffens anzunehmen. Und auch der an sich schon recht komplizierte Apparat des Verrechnungswesens könnte einfacher gestaltet werden, was Ersparungen in der Verwaltung mit sich brächte. Ich habe mich schon immer gewundert, warum nicht auch in Berlin (bzw. im ganzen Reiche) das in Wien schon lange gehandhabte System eingeführt ist, das für jeden Konzertsaal je nach Größe und Fassungsraum einen bestimmten annehmbaren Pauschalbetrag an Musikgebühr festgesetzt hat, der gleich in der Saalmiete inbegriffen ist und vom Saalbesitzer für jeden benutzten Abend an die Autorengesellschaft abgeführt wird. Derart kann ohne umständliches Hin- und Herschreiben, ohne Gefahr für den Veranstalter, etwas zu übersehen, jeder für einen bekannten feststehenden Tarif Neues aufführen soviel oder sowenig er eben Lust hat. Ich habe diese Lösung immer als für alle Beteiligten bequem und nützlich gefunden und kann ihre allgemeine Durchführung nur wärmstens befürworten.
Bekanntlich sind die Erträgnisse aus den Aufführungen ernster Musik im Verhältnis zu dem, was das leichte Genre einbringt, sehr bescheiden. Durch eine Verbilligung würde aber unstreitig größere Häufigkeit der Darbietungen erzielt, die nicht nur materiell den Ausfall im einzelnen wettmachte, sondern auch ideell für den Komponisten von hohem Wert wäre; denn mit zwei, drei da und dort verstreuten Wiedergaben seiner Arbeiten ist ihm keineswegs gedient, erst durch zwanzig-, fünfzig-, hundert- und mehrmaliges Gehörtwerden kann er hoffen, bekannt zu werden, sich durchzusetzen.
Aber nicht nur die Tantiemen, auch die sonstigen Auslagen eines Konzertabends, die bereits so angewachsen sind, daß ein einzelner sie kaum mehr zu tragen vermag, müßten eine Verringerung erfahren. Ein besonderes Kapitel sind die Leihgebühren, welche Verleger für das Aufführungsmaterial bei ihnen neuerschienener Werke verlangen. Wenn z. B. unlängst für die Stimmen eines Kammerorchesterstückes von viertelstündiger Dauer bei „besonderem Entgegenkommen" 70 RM. begehrt wurden, so sind das Forderungen, die jede Möglichkeit eines intensiveren Interesses am zeitgenössischen Musikschaffen unterbinden. Oder hegt man so wenig Zutrauen in seinen inneren Wert, in seine Zukunftsgeltung, daß mit einigen wenigen Wiederholungen bereits die Druckkosten hereingebracht werden sollen, wie in der Bekleidungsbranche die ersten sechs Wochen einer Mode den geschäftlichen Gewinn sichern müssen?
Es liegt allzuviel auf den Schultern eines schöpferischen Menschen. Nicht nur, daß er sein Werk oft nur unter schwierigsten Verhältnissen, unter Entbehrungen und Mühsal

aller Art hervorbringen muß, er soll auch noch die beträchtlichen pekuniären Lasten seiner Aufführungen tragen, und das Publikum glaubt, ihm noch eine Gnade zu erweisen, wenn es, mit Freikarten versehen, sich dasselbe anhört. Kunstmäzene scheinen heutzutage ausgestorben; so sollten wenigstens alle an unserer Musikkultur interessierten Kreise und Organe dahin wirken, dem Künstler das Leben zu erleichtern und wenigstens die unnötigen und umständlichen administrativen Erschwernisse seiner Laufbahn aus dem Wege zu räumen.

Anonymität oder Verantwortung?

Um die Förderung des zeitgenössischen Musikschaffens

Von Richard Litterscheid, Essen

In einer Zeit, die dem Begriff der persönlichen Verantwortung einen neuen, tieferen Inhalt gegeben hat, ist es wohlberechtigt, auch nach dem Grade seiner Anwendung auf die Pflege der zeitgenössischen Musik zu fragen. Denn über dem gewaltigen Umschwung der Gesinnung und der Haltung, der sich gegenwärtig in der allesbeherrschenden Politik vollzieht, kann leicht ein abseitiges Gebiet zu wenig beachtet oder gar vergessen werden. Die Bewußtheit neuer Anschauung setzt sich oft erst allmählich in der Behandlung weniger brennender Probleme durch, wie sie vielfach von den lebenverschönenden Künsten gestellt werden. Aber gerade, wo die vitalen Erscheinungen überkommener Lebensordnung so radikal angerührt werden wie im neuen Deutschland, können Nebenfragen nicht unbeachtet bleiben, wenn sie zufällig von dem Ansturm der neuen größeren Verantwortung aus der Zeit nicht erfaßt worden sind.

Die Förderung der zeitgenössischen Musik ist gegenüber der schwierigen Lösung notwendiger volklicher Lebensfragen in unserer Gegenwart ein solches Nebenproblem. Trotzdem kommt ihm im Hinblick auf unsere Gesamtkultur eine ungeheure Bedeutung zu. Denn offenkundig ist die Krise des Gegenwartschaffens ebensowenig überwunden wie die Krise seiner Einbürgerung in das musikalische Leben des Volkes. Von ihrer Bewältigung aber wird die Zukunft unseres Musiklebens abhängen, das dem Leben der Nation so unmittelbar verbunden ist. Wir Deutschen sind ein musikalisches Volk. Für uns ist ein Dasein ohne Musik unvorstellbar. Und wenn wir uns auch von Musik nicht ernähren können, so ist sie uns doch für die Harmonie unseres Gemütes, unserer Seele wichtig und notwendig wie das tägliche Brot.

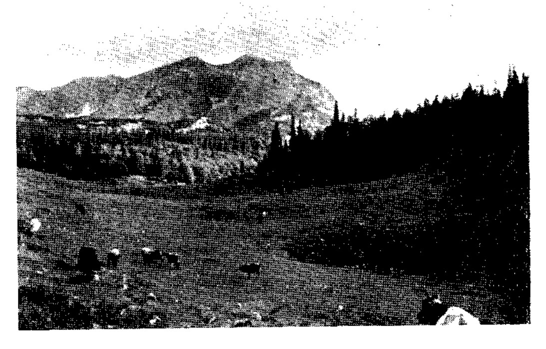
Somit ist auch die Frage nach der Musik unserer Zeit dringlicher als gemeinhin angenommen wird. Denn es geht hier um eine Musik, die von Menschen unserer Zeit *für unsere Gegenwart* und natürlich auch Zukunft geschaffen wird, um eine Musik also, die aus *unserer* Seinslage kommt und unser Wesen, das Wesen der Jetztzeit, spiegelt. Bekanntlich nährt sich unser Konzertleben mehr als in früheren Jahrhunderten von historischer Musik. Eine so unmittelbare Beziehung zwischen Musizierenden, Hörenden und Schaffenden, wie sie noch in der Zeit Joseph Haydns wirksam war, besteht nicht mehr. Wir heutigen Menschen sind nicht mehr bereit, in dem Maße *mit*

Musik in Südslawien

(zu dem Aufsatz von Walther Wünsch, Seite 796)



Reigentanz der Bauern am Sveti dan (Kolo)



Das heroische Profil einer Landschaft der Heimat der Heldensänger, der Guslaren
Dinarische Alpenlandschaft

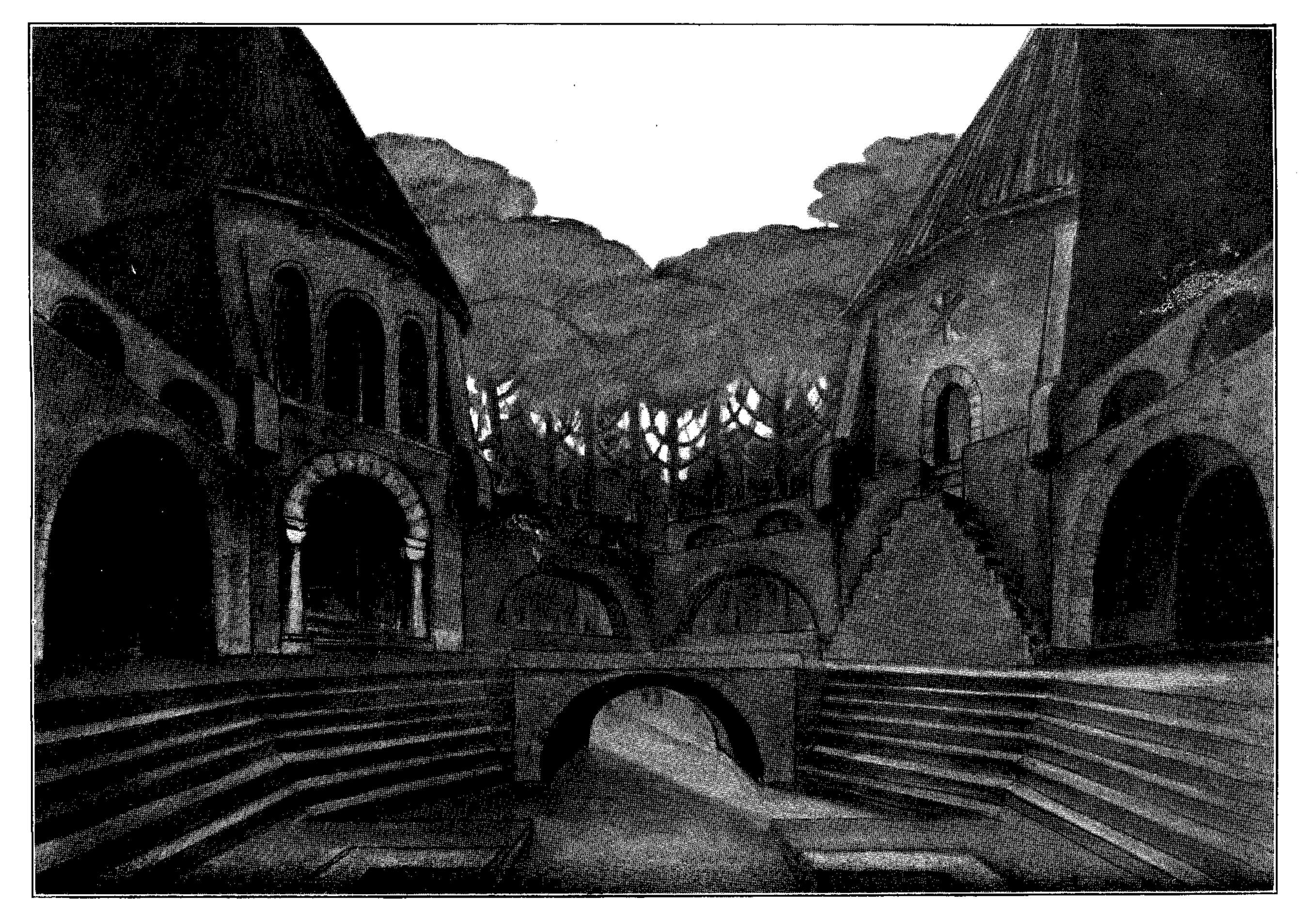


Schalmeienbläser auf einem Feste, der Slava von Sveti Naum am Ochrid-See



Ein pravoslawischer Bergbauer mit seiner Doppelflöte (Drojnice)

Photos: Wunsch (4)



Von der seinerzeitigen Berliner Uraufführung von Ottorino Respighis Oper „Die Flamme" in der Berliner Staatsoper
Bühnenentwurf für das 1. Bild von Edward Suhr

der Musik zu leben, die in unserer Umgebung entsteht, wie unsere Vorfahren. Fast ist es umgekehrt: wir öffnen unsere Herzen meist erst dann der zeitgenössischen Musik, wenn wir uns ihrer Wirkung — man könnte oft auch sagen: ihren Effekten — beim besten Willen nicht mehr entziehen können. Unser Musikleben ist im Laufe der letzten hundert Jahre insofern innerlich träge geworden, als sich die meisten verantwortlichen Musikpolitiker und Künstler mehr und mehr auf die überlieferten und erprobten Meister der Vergangenheit stützten und es vorzogen, ihre Erfolge mit solchen unzweifelhaften Schöpfungen sicherzustellen. Die Zahl jener, die wie Hans von Bülow Entscheidungen wagten und für die Musik ihrer eigensten Zeit Erfolg und Ruhm riskierten, ist immer kleiner geworden. Kein Wunder also, daß unsere zweifellos so lebendige Musikpflege auch heute mehr aus Pflicht- und Verantwortungsgefühl der Gegenwartsmusik offensteht, als aus einer starken inneren Beziehung zwischen Schaffenden und Hörenden. Es gibt zwar von Jahr zu Jahr „zeitgenössische Musikfeste". Es gibt auch im Zuge gleichmäßiger städtischer Konzertpflege je nach dem kritischen Urteil und dem Wagemut des einen oder anderen Dirigenten Programmfolgen mit beachtenswert vielen neuen Werken. Es fehlt aber trotzdem meistens das, was ausgerechnet der minderen Musikproduktion unserer Tage, dem Schlager, gelingt: eine wirklich vom Herzen und zum Herzen gehende Fühlung des musikfreudigen Menschen von heute mit seiner Musik.

Oft genug ist nach den Ursachen gefragt worden. Leichthin ist dann nicht selten die Antwort mit einem Hinweis auf die Geringfügigkeit neuen Schaffens erteilt worden. Zeitweilig auch wurden mit gewissem Recht Musikgesellschaften beschuldigt, durch ihre Programmpolitik der Gegenwart das Vertrauen zu seiner Musik genommen zu haben. Einmal war die Teilnahmslosigkeit eines musikalischen Oberleiters zu kritisieren, einmal die undurchsichtige Tätigkeit eines Musikausschusses. Sündenböcke fanden sich genug, und am Ende ergab sich das Bild, daß viele Faktoren zusammenwirkten, ein neues Musikleben der Zeit aus der Zeit zu unterbinden. Meist aber wurde übersehen, daß dort, wo Schaffende und Umwelt nicht in enger, geistiger Verbindung leben, auch nicht eine Kunst für eine große Gemeinde entstehen kann. Wenn dann noch die Mittler solcher Kunst versagen, ist es keine besondere Weisheit mehr, von einem Niedergang der Kunst zu sprechen, von einem Erlahmen des Schöpfertums. Ausreden sind immer rasch zur Hand. Wichtiger aber wäre es, den Erscheinungen der Gegenwartsmusik mehr Liebe und Anteilnahme entgegenzubringen und dadurch eine Atmosphäre schöpferischer Anregung zu schaffen, ohne die noch nie eine große Kultur und Kunst geworden ist. Darauf kommt es auch an, wenn unsere Sorge um die Förderung des Musikschaffens unserer Zeit und ihrer lebendigen Pflege nicht unfruchtbar bleiben soll.

Das Kernproblem liegt in der Frage, wer überhaupt heute für die zeitgenössische Musik wirbt. Denn erfahrungsgemäß sind Musikfeste, wie wir kürzlich in dem Aufsatz „Musikfeste in der Zukunft" darlegten, höchst selten von werbender Wirkung. Die Unverbindlichkeit und Anonymität, mit denen sie beliebige Kompositionen unserer Tage zur Diskussion stellen, haben niemals etwas mit lebendiger Musikpflege zu tun.

Allenfalls sind sie Mittel zur Repräsentation; oder sie sind Musikmärkte. Allen diesen Unternehmungen fehlt in der Regel der lebendige Grund, fehlt der geistige Plan. Wenn wir aber dahin gelangen wollen, nicht nur im Genuß überlieferter Meisterwerke, sondern eben gerade in einer noch wesensnäheren Kunst die Erfüllung unserer musikalischen Sehnsucht zu finden, müssen wir eine totale Auswirkung der Gegenwartsmusik erstreben. Dazu gehören Mut und Verantwortung, gehören Liebe und Zuneigung. Dazu rechnet aber auch die tätig eingesetzte Erkenntnis, daß nicht in jedem Jahr zehn entscheidende geniale Werke entstehen und daß unser Musikbedürfnis auch mit einer soliden guten Musik durchweg zu befriedigen ist, wie ja auch die großen Komponisten der Vergangenheit vieles schrieben, was wir neben ihren wenigen Gipfelwerken niemals missen möchten.

Es gilt also, nicht bloß Meisterwerke zu suchen und zu finden und dann „einmal hintereinander" den erstaunten Hörern vorzusetzen, sondern die Musikfreunde unserer Zeit mit Zeugnissen des Gegenwartsschaffens so intensiv zu umgeben, daß ihre Schönheiten sich allen Ohren zu öffnen vermögen und daß sie liebgewonnen werden können, wie schließlich auch viel überkommenes Musikgut allmählich die Liebe des Volkes errang. Mit der Musik einer Zeit leben, heißt nämlich, sie völlig auskennen und darum lieben. Solches Ziel wird aber nicht dadurch erreicht, daß jeder ängstlich mit Aufführungen neuer Musik zurückhält, weil er vielleicht einen Mißerfolg haben könnte, oder daß nur dann zugegriffen wird, wenn der Erfolg schon „todsicher" ist. Solches Ziel kann nur dann angenähert werden, wenn jeder Musiker und Musikpolitiker aus seiner bequemen Reserve heraustritt und als Mittler Brücken schlagen hilft. Es sollte so sein, daß jeder in sich eine Entscheidung sucht, welche schaffenden Persönlichkeiten er mit seiner ganzen Begeisterungsfähigkeit seine Kraft zu widmen vermag, und daß er dann den Werken dieser Männer immer neu die Wege ebnet. Die Musikinterpreten müssen dazu gelangen, daß ihre Arbeit wieder Bekenntnis ist. Erst wenn sie nicht bloß ganz beliebig dort zugreifen, wo sich einmal eine „nette Sache" zeigt — mal hier, mal da, aber immer unverbindlich und nie wiederholt —, sondern dort, wohinter sie sich mit ihrer vollen Überzeugung stellen können, dort werden die Musikfreunde auch ihr Vertrauen hinlenken. Erst wo sich Haltung zeigt, nicht nur vielleicht eine virtuose darstellende Begabung, kann sich Vertrauen begründen, kann sich ein künstlerisches Werkerlebnis festigen!

Haltung aber muß nicht nur in der landläufigen Konzertpflege wirken, sondern auch in allen musikalischen Großunternehmungen. Wie im kleinen die Generalmusikdirektoren sich nicht auf anscheinend gängige Marktware beschränken sollten, so sollten die Musikfeste Höchstleistungen an Haltung und Verantwortung sein. Wenn ein anonymer Musikausschuß daran geht, aus der Jahresproduktion mit mehr oder weniger Geschick freundliche Werke durch Abstimmung auszuwählen, so ist für die Entwicklung der Musik, für die Erschließung neuer Wege, für die Begründung einer zeitnahen Musiksprache durchaus nichts getan. Denn dann bleibt alles unverbindlich, bestenfalls ein Zeitquerschnitt. Wo aber die Männer, die die Führung in der Pflege zeitgenössischer Musik innehaben, nacheinander und abwechselnd aus ihrer Anonymität

heraustreten und mit dem ganzen Gewicht ihrer künstlerischen Persönlichkeit neuen Werken Tür und Tor öffnen, dort ist eine breite Zukunftswirkung möglich. Die persönliche Verantwortung sichert Sorgfalt und vor allem Eindeutigkeit des Einsatzes. Sie bewirkt aber auch jene Leidenschaftlichkeit, die erst die rechte zündende Macht gibt.

So wird es notwendig sein, in Zukunft von Anonymität und Mehrheitsbeschluß in der Pflege zeitgenössischer Musik abzustehen. Die öffentliche Einsatzbereitschaft des einzelnen Künstlers mag wieder stärker Maßstab werden. Aber wenn etwa einem Dirigenten, der sich als instinktsicherer Erkenner bedeutender Schöpfungen erwies, die Gestaltung eines Musikfestes übertragen wird, so soll ihm auch ein Zeitraum gegönnt werden, in dem überhaupt Meisterwerke entstehen und gefunden werden können. Es kommt nicht darauf an, von Jahr zu Jahr automatisch ein Fest nach dem anderen abzuwickeln, sondern nur dann ein solches aufzuziehen, wenn ihre Veranstalter mit Überzeugung neue Werke darbringen können. Wie oft veranlaßt die Kürze einer Einsendungsfrist soundso viel der besten Tonschöpfer, nichts einzuschicken! Erst wenn sie wissen, daß ihre Werke nicht wie Marktware, sondern mit Leidenschaft und Hingabe aufgeführt, d. h. überhaupt angenommen werden, weichen auch sie nicht dem peinlichen Wettbewerb aus. Sie werden immer da sein, wenn sie wissen, wer sie vertritt und wann sie die Garantie haben, daß ihre Leistung unter tausend Einsendungen erkannt wird. Wenn sie aber außerdem in einigen Dirigenten oder anderen Interpreten jene Künstler finden, die in der fortgesetzten und wiederholten Pflege ihres Werkes ihre Lebensaufgabe erblicken, dann ist überhaupt erst ein gangbarer Weg zwischen Gegenwartsmusik und Musikfreund gefunden. Es wird niemals schaden, gewissermaßen ein Steckenpferd zu haben. Die tägliche Musikübung wird immer noch Raum genug lassen, auch der Vielfalt der Erscheinungen Aufmerksamkeit zu widmen. Ebenso würde, falls man dazu überginge, die Anlage großer Musikfeste jeweils einer einzelnen, verantwortenden Persönlichkeit zu übertragen, allein durch den Wechsel des Künstlers von Mal zu Mal allen „Richtungen" entsprochen werden.

Hermann Erpf machte in seinem musikpolitischen Schlußwort zu seinen „Studien zur Harmonie- und Klangtechnik" (1927) ähnliche Vorschläge und sagte an einer Stelle: „Scharf umrissene, ganz persönliche Jahresprogramme wären die Folge, und dem Urteil, dem Kampf der Meinungen und Richtungen wäre eine ganz andere Fundierung gegeben. Dem verantwortlichen Musiker wäre eine Aufgabe gestellt, wie er sie sich nicht besser wünschen kann, eine Aufgabe von wirklich kultureller Bedeutung, deren Lösung nicht nur für den Augenblick, sondern auf die Dauer Farbe behält und in einem umfassenden Sinne die Persönlichkeit und ihre Stellungnahme charakterisiert." Entsprechende Stimmen, die für die Pflege neuer Musik Haltung, Entscheidung und Plan fordern, mehren sich heute. Man wird immer stärker auf sie hören müssen, weil sich in ihnen die Sehnsucht bekundet, unser Musikleben gegenwärtiger zu machen. Es bedarf nur der Einsicht und der Tat, aber nicht nur bei dem ersten, sondern auch bei dem letzten deutschen Musiker.

Beethovens „Bolero a solo"

Von Willy Heß, Winterthur (Schweiz)

A. Kalischer hat in der „Musik", Jahrgang 2, Nr. 6 (Dezember 1902), nach einer im Besitze der preußischen Staatsbibliothek in Berlin befindlichen Kopie einen „Bolero a solo" für Klavier, Violine, Violoncell und Gesang veröffentlicht und dabei die Vermutung ausgesprochen, es handle sich wohl um ein Jugendwerk Beethovens. Auch Schiedermair nimmt davon Notiz: „Nach Kalischer dürfte ein bisher unbekannter Bolero eine Jugendarbeit Beethovens sein oder seiner ersten Schaffensperiode angehören!" („Der junge Beethoven", S. 225.)

Die eigenartige Besetzung für Klavier, Violine, Violoncell und Gesang führt eigentlich von selber zu der Vermutung, daß es sich bei diesem Bolero um eine jener zahlreichen Volksliederbearbeitungen handelt, welche Beethoven um 1810 für den englischen Verleger Thomson verfaßte. Wir wissen ja, daß Beethoven an jener Arbeit schließlich selber Freude bekam und eine Reihe Melodien aller möglichen Völker bearbeitete, die längst nicht alle in der Gesamtausgabe erschienen sind. In der schweizerischen Musikzeitung vom 15. April 1936 habe ich unter genauer Quellenangabe nicht weniger als 52 in der Gesamtausgabe fehlende Volksliederbearbeitungen verzeichnet! Der alte Famulus Schindler schrieb am 25. Dezember 1841 an den Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig, daß er die Originalpartituren von 69 verschiedenen Volksliederbearbeitungen Beethovens besitze, von denen seines Wissens 35 noch ungedruckt seien. A. W. Thayer, der verdienstvolle Beethoven-Biograph und Verfasser des chronologischen Verzeichnisses der Werke Beethovens, muß diese Originalpartituren gekannt haben, denn er vermochte ein Verzeichnis aller jener ungedruckten Melodien mitzuteilen (Chronologisches Verzeichnis Nr. 177). In diesem Verzeichnis fand ich tatsächlich die Melodie des Bolero, und zwar als Nr. 13. In Kopie findet sich das Lied ferner in der im „Bär" 1927 besprochenen Handschrift von 24 neu aufgefundenen Volksliederbearbeitungen. Die Urschrift suchte und fand ich dann in Berlin im Beethoven-Autograph 29^2 der preußischen Staatsbibliothek, eine Kopie enthält ferner das Beethoven-Autograph 29^1. Jene von Schindler erwähnten Originalpartituren sind tatsächlich doch in den Besitz der preußischen Staatsbibliothek gelangt, aber niemand hatte sie mehr dort vermutet, seit Kalischer 1896 angeblich alle Beethoven-Autographen der königlichen Bibliothek untersucht und beschrieben hatte. Wie oberflächlich diese Untersuchung ausgefallen sein muß, erhellt ja gerade daraus, daß Kalischer Autograph und Kopie dieses Boleros in seiner vollständigen Fassung in Händen hatte, ohne es zu wissen.

Ein Vergleich zwischen Kalischers Veröffentlichung und dem Autograph ergibt nun die Feststellung, daß Kalischers Vorlage unvollständig war. An Stelle von Kalischers zwei letzten Takten (den letzten hat er frei hinzugefügt) bringt das Original ein „prima volta" und ein „ultima volta" mit Koda:

Takt 25 bis Schluß.

Gesang

1, 2, 3 | l'ultima volta

Geige

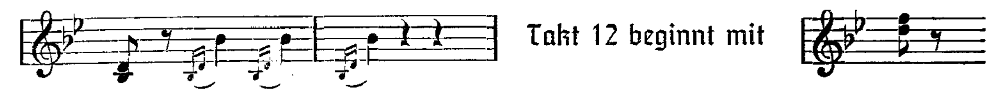
Violoncell

Klavier

f

Außerdem sind folgende kleineren Abweichungen festzustellen:

Violine: Takt 3: erstes Viertel ist b' und nicht g'. Takt 6: die erste Triole beginnt mit a, nicht mit c'. Takt 7—8 lauten:



und im übrigen stimmen Takt 12—13 mit Takt 7—8 überein. Die drei letzten Achtel

von Takt 16 sowie der ganze Takt 17 stehen im Original eine Oktave höher, Takt 18—19 heißen original



In Takt 21 lautet das zweitletzte Sechzehntel es' und nicht c'. Takt 23—24 lauten original:



Violoncello: Takt 7 heißt original:

Takt 11—12:



In Takt 17 heißt das zweite Achtel b (und nicht zwei Sechzehntel b—f), Takt 18 beginnt mit

Takt 20—22 lauten:



Klavier: Rechte Hand von Takt 4—6 lautet original:



linke Hand Takt 6: linke Hand Takt 8:

rechte Hand Takt 11:



Die Urgestalt dieses Werkleins entpuppt sich als ein außerordentlich anmutiges spanisches Tanzlied. Es ist nicht das einzige geblieben: Auch die beiden folgenden Stücke von Thayers Verzeichnis (Nr. 177, Stück 14 und 15) bringen spanische Melodien, ein Duett (Bolero a due) und ein Lied „Tyrannita Espanola". Sie finden sich ebenfalls abschriftlich in der erwähnten Leipziger Kopie und in Autograph und Kopie im Berliner Beethoven-Autograph 29. Da in sämtlichen Autographen und Kopien die Texte fehlen, wird es noch einer langwierigen Forscherarbeit bedürfen, um diese bescheidenen, aber keineswegs unbedeutenden Zeugen von Beethovens Liebe zur Volkskunst dem praktischen Musizieren zu erschließen.

Beethoven und sein Arzt Anton Braunhofer

Neues Material aus den Konversationsheften

Von Walther Nohl, Berlin

Neben seinem Gehörleiden wurde Beethoven schon seit etwa 1800 von einem chronischen Darmleiden geplagt, das vielleicht die Folge eines 1797/98 überstandenen Typhus war.

Verschiedene Ärzte, unter ihnen Gerhard von Vering (1755—1823), ein berühmter, vielbeschäftigter, gewissenhafter Wiener Arzt, und Feldstabsarzt Dr. Joh. Adam Schmidt (1759—1808) behandelten ihn und sandten ihn in den Jahren 1811/12 zur Kur nach Teplitz, Karlsbad und Franzensbad. In einem Briefe an seinen Jugendfreund Franz Wegeler schreibt Beethoven am 16. November 1801: „... Mit meinem Unterleibe geht's besser; besonders wenn ich einige Tage das lauwarme Bad gebrauche, befinde ich mich acht, auch zehn Tage ziemlich wohl; selten einmal etwas Stärkendes für den Magen; mit den Kräutern auf den Bauch fange ich jetzt nach deinem Rate an. — Von Sturzbädern will Vering nichts wissen; überhaupt aber bin ich mit ihm sehr unzufrieden, er hat gar zu wenig Sorge und Nachsicht für so eine Krankheit; käme ich nicht einmal zu ihm, und das geschieht auch mit viel Mühe, so würde ich ihn nie sehen. — Was hältst du von Schmidt? Ich wechsele zwar nicht gern, doch scheint mir, Vering ist zu sehr Praktiker, als daß er sich viel neue Ideen durchs Lesen verschaffte. — Schmidt scheint mir hierin ein ganz anderer Mensch zu sein und würde vielleicht auch nicht gar so nachlässig sein. — Man spricht Wunder vom Galvanism; was sagst du dazu? Ein Mediziner sagte mir, er habe ein taubstummes Kind sehen sein Gehör wieder erlangen (in Berlin) und einen Mann, der ebenfalls sieben Jahre taub gewesen und sein Gehör wieder erlangt habe. — Ich höre eben, dein Schmidt macht hierin Versuche..."

Schindler schreibt in seinem „Beethoven": „Seit dem Zerwürfnis mit Dr. Malfatti (1815) war der gleichberühmte Arzt Dr. Staudenheim sein Ordinarius. Da dieser auf Befolgung seiner Vorschriften strengstens gehalten und desfalls mit seinem unfolgsamen Patienten ein ernstes Wort zu reden sich erlaubte, so fand sich dieser veranlaßt, nun den Prof. Dr. Braunhofer an sein Krankenbett zu rufen (1824). Allein dieser gab seinem Vorgänger in der Behandlung des eigenwilligen Beethoven nichts nach, vielmehr brachte er einen Grad von wienerischer Derbheit mit, die dem Kranken imponierte und in bezug auf Genesung gute Folgen gehabt. Indes wich das Übel erst vollständig während seines Sommeraufenthaltes in Baden..."

Nach Schindler wäre also Beethoven bis 1824 noch nicht in der Behandlung Braunhofers gewesen. Wir werden sehen, daß Schindler sich irrt. —

Ende April 1823 ist Beethoven krank. An seinem Krankenbette befindet sich ein Arzt, den weder Schindler noch Thayer in den Konversationsheften genannt hat. Ich nehme an, daß es Braunhofer war. Dieser war ein angesehener Arzt in Wien und „Professor der allgemeinen Naturgeschichte und Technologie an der K. K. Wiener Universität". Er hat Beethoven in den Jahren 1820—1826 behandelt. Ihm hatte der Meister das schöne Abendlied („Wenn die Sonne niedersinket") gewidmet. Die Urschrift trägt die Bemerkung: „Abendlied unter dem gestirnten Himmel von H. Goeble, in Musik gesetzt am 4. März 1820." Am 19. April schenkte es Beethoven der Fanny del Rio, der Tochter des Erziehers Karls 1816—1818. —

Der Arzt, der zu Beethoven gekommen ist, fragt nach der Verdauung und dem Appetit Beethovens, tröstet ihn wegen seines Hustens, der nach seiner Versicherung nur noch kurze Zeit anhalten wird, und empfiehlt ihm den Besuch eines Badeortes in der Umgebung Wiens, etwa Kalksburgs, Mödlings oder Badens.

In der folgenden Unterhaltung Schindlers handelt es sich um die Beurteilung der Vorschläge des Arztes über die genannten Badeorte. Da hierbei viel von dem Wiener Arzt Smettana die Rede ist, könnte man annehmen, dieser wäre der Besucher gewesen. Dem widersprechen aber die letzten Zeilen Schindlers, die er nach dem Abschied des Arztes aufschreibt: „Ich kenne ihn aus einem Hause, wo er Hausarzt ist. Ich habe ihn noch nie gesehen." Schindler hatte aber, wie er selbst in seinem „Beethoven" erzählt, im Jahre 1819 seinen Meister schon einmal zu Smettana begleitet, mußte ihn also kennen. —

Im Sommer des Jahres 1823 leidet Beethoven an einem Katarrh, der mit hartnäckigem Durchfall und einem schmerzhaften Augenleiden (einer Bindehautentzündung) verbunden war. Von Hetzendorf, wohin er sich zur Erholung begeben hatte, war er zweimal in Wien gewesen, um sich ärztlichen Rat zu holen. Smettana hatte ihm geraten, seine Augen sehr zu schonen, da er sonst nur noch wenige Noten schreiben werde.

Beethoven hatte Smettana wohl 1816 kennengelernt, als dieser den Neffen wegen eines Bruchleidens operiert hatte. (Der Neffe schreibt einmal auf: „Smettana ist bloß Wundarzt.") Später hatte Beethoven den geschickten Arzt auch für sich selbst in Anspruch genommen. —

In seinem leidvollen Zustande bittet der Kranke nun Staudenheim, in dessen Behandlung er seit 1812 stand, ihn zu besuchen, wobei er in seinem Schreiben an ihn wohl die Befürchtung ausgesprochen hat, daß der stark beschäftigte berühmte Arzt wohl keine Zeit finden möchte, zu ihm zu kommen. (Jakob Staudenheim — nicht Staudenheimer, wie Beethoven und Glieder seiner Umgebung meist schreiben [1764—1830], war Schüler Maximilian Stolls in Wien.)

Aber Staudenheim kommt und schreibt in das Konversationsheft des April 1823: „Ich muß mich fürs Erste vielmahlen bedanken und bin böse, daß Sie deßwegen von mir keinen Gebrauch gemacht haben."

Er verbietet seinem Patienten, Bier zu trinken, „biß der Durchfall weg ist". Beethoven soll Gerstenschleim und nichts Fettes, Schwerverdauliches essen und zur Tafel verdünnten Rotwein trinken. Er beruhigt ihn wegen seines Katarrhs, der ohne Bedeutung ist, und sieht sich die Augenentzündung an: „Jeder Mensch sezt hier Schleim ab, der wird Manchmal scharf und äzt die Ohnedieß hier dünne Haut an, aber durch tägliches Waschen mit kaltem gestandenen Wasser verliert er sich vollkommen." —

Im Frühjahr 1825 finden wir Beethoven wieder krank. Er wurde vom April bis anfangs Mai ans Haus gebannt und mußte längere Zeit auch das Bett hüten. Die Ursache glaubt Schindler angeben zu können. Er schreibt seinem Meister mahnend auf: „Ich halte das für die Folge der Anstrengungen der letzten Zeit, u der Unordnung in der Lebensweise. lieber Meister! bedenkt eine spätere Zeit. Wo soll das hin die Nächte hindurch arbeiten? es ist ja sonst nicht geschehen."

Der Neffe Karl muß auf das Drängen Beethovens hin mehrere Male versuchen, Staudenheim um sein Kommen zu bitten, trifft ihn aber nie zu Hause. Es scheint auch, daß dieser nicht geneigt war, Beethoven zu behandeln. Darum notiert dieser sich die Anschrift Braunhofers:

„Braunhofer Bauernmarkt Nr. 588."

Der Neffe geht zur Wohnung Braunhofers mit einigen Zeilen Beethovens, die er übergeben will, wenn der Arzt nicht zu Hause sein sollte. Das Schreiben Beethovens vom 18. April 1825 an Braunhofer lautet:

„Mein verehrter Freund jch befinde mich übel u. hoffe sie werden mir ihre Hülfe nicht versagen daß ich große Schmerzen leide ist es möglich, daß sie mir noch heute einen Besuch geben können, so bitte ich innigst darum. mit immer währender Dankbarkeit und Hochachtung ihr Beethoven." (Braunhofer hat auf den Zettel das Datum des Briefes geschrieben und darunter: „Johannisgasse Nro 969 im 4ten Stock, rechts die Thür.") —

Dann sehen wir Braunhofer bei Beethoven. Er übernimmt nun die Behandlung des Kranken, untersucht ihn und überzeugt sich von seinem Zustand. — Wenn Beethoven sich auf kurze Zeit eine strenge Diät gefallen lassen will und besonders versprechen kann, daß er dem Wein, dem Kaffee und den Gewürzen entsagt, will er ihm vollkommene Herstellung garantieren, an der ihm, wie er erklärt, als dem Verehrer und Freunde des großen Mannes sehr viel gelegen ist.

Aus den Bestimmungen über die Ernährung während der Erkrankung kann man die Eigenart des Arztes erkennen. Zunächst ordnete er folgendes an: Zum Frühstück darf Beethoven Schokolade genießen, mit Milch oder Wasser gekocht, doch ohne Vanille. Die Suppen, die der Kranke mittags zu sich nehmen darf, sollen nach Angabe des Arztes zubereitet werden mit Gerste, aber ohne Grünes, besonders Petersilie, und ohne Gewürz. Wenn er Appetit hat, soll er ein paar weichgekochte Eier essen, sonst aber nichts. Gegen den Durst empfiehlt er Mandelmilch. Wenn Beethoven diese Anordnungen befolgt, verspricht ihm Braunhofer, daß er auf eine baldige Genesung ohne viele Medizinen hoffen darf. Gelegentlich sollen Umschläge auf den Leib gemacht werden, wenn der Patient sie verträgt. Statt aller Medikamente muß er Luft, mäßige Bewegung und eine geordnete Diät, wozu er auch noch schriftliche Anweisung geben wird, aufsuchen und befolgen. —

Der Bruder Johann und der Neffe Karl kümmern sich um den Kranken und ermahnen ihn, den Anordnungen des Arztes unbedingt zu folgen. Er darf zunächst nicht aufstehen, vielleicht aber bald mit dem Bruder in dessen Wagen ein wenig ausfahren. Der Bruder Apotheker macht ihm die Mandelmilch zurecht und läßt ihn nach des Arztes Weisung kleine Portionen davon trinken; auch soll er die bestimmten Suppen essen. Der Bruder schreibt weiter: „Es scheint doch, daß er deine Natur kennt, denn du hast doch seit deinem besser sein kein verdorbenen Magen und keine Diaren (Diarrhöen!), wo du doch vorher so sehr daran gelitten."

Er wünscht aber, daß Karl Braunhofers Rezepte zu Staudenheim bringt, damit man hört, was dieser dazu sagt. Man scheint also neben Braunhofer auch Staudenheim noch zu befragen.

Mit Ungeduld erwartet Beethoven den nächsten Besuch des Doktors, der ihm erlaubt, zur Suppe,

wenn er Appetit hat, ein kleines Stück Rindfleisch mit Zuspeise zu nehmen. Die Mandelmilch scheint den Kranken zu sehr zu erschlaffen; darum soll er frisches Wasser trinken.

Fieber hat der Kranke nicht. Braunhofer schreibt auf: „Nicht Fieber, sondern eine etwas zur Entzündung geneigte Wallung, die macht den Kopf schwer, düselig, schwindlicht und unruhigen Schlaf." Er verschreibt ein Pulver, das sein Patient in einer Oblate nehmen soll; es wird ihm die Wallungen, die er gegen den Kopf hat, dämpfen.

Beim Abschied antwortet er auf Beethovens Frage, wie er seine Krankheit überwinden werde, mit dem Troste: „Von selbst durch Diät, höchstens in 2 Tagen werden Sie sich auch kräftiger befinden. Nur noch Gedult!" Aber der Kranke ist ungeduldig und verzagt; er hat das Gefühl, daß des Arztes Mittel ihm nicht helfen. Die warmen Umschläge sind ihm lästig. Er sehnt sich nach der Wiederkehr Braunhofers.

Endlich kommt dieser wieder. Er schreibt auf: „Sie können sicher seyn, daß Alles gut wird, allein Gedult müssen Sie noch haben. Eine Krankheit geht nicht in einem Tage weg. Mit Einnehmen werde ich Sie nicht lange mehr plagen, wohl aber mit der vorgeschriebenen Diät, bey der Sie nicht verhungern werden. Man muß die Natur nicht verwöhnen und ewig Pillen nehmen. Auch ist es nicht nöthig alle Tage, und so oft, als Sie glauben, Oeffnungen zu haben. Die Art der Nahrungsmittel bringt alles ins Geleise. Beseitigen Sie die Vorurtheile gegen die Milchnahrung auf dem Lande. Nur einige Zeit Gedult, und dann werden Sie mit dem Erfolg zufrieden seyn. Ein jedes Fieber hat eine kurze Zeit, das Ihre ist schon im abnehmen. Ich komme heute nochmals, nicht ihrer Krankheit wegen, sondern zu Sie zu sehen und zu beruhigen. Dafür sind das große Genie!" —

Als Braunhofer dann wiederkommt, findet er seinen Patienten wieder bedeutend besser. Einen zweiten Arzt will er nicht hinzuziehen: „Wenn ich nicht sicher wäre, daß Sie bald ganz, ohne viele Medizinen, gesund werden, so würde ich Ihnen rathen, noch Jemanden zu rufen."

Am nächsten Tage tröstet der Bruder wieder den ungeduldigen Kranken: „Der Doctor wird bald kommen, dann werden wir hören was du Eßen darfst, ich glaub heut etwas gewässerten Wein und etwas eingemachtes. — ich will warten, bis der Doctor kommt, damit ich alles weiß was du essen darfst. Kommen thut er sicher, allein er weiß daß es nicht nöthig ist." —

Beim nächsten Besuch belehrt Braunhofer seinen Kranken über die wissenschaftliche Theorie seiner Behandlung: „Col tempo — Kein Fieber, keine Schwäche — Die volle Kraft können Sie nur durch eine angemessene Diät von der Natur, nicht aber von den fälschlich sogenannten stärkenden Mitteln (bekommen). Sie empfinden sich noch schwach weil Sie noch nicht ganz gesund sind. Die Ideen vom Stärken existiren nur in den Köpfen unwissender Aerzte, die keinen reinen Begriff von der Lebensthätigkeit haben. Durch ihre verkehrte Behandlung, z. B. Blutlassen, schwächen sie und ruinieren dann vollends mit Chinin und Geist- und Stärkenden Mitteln. Sie brauchen kein warmes Wasser mehr zu trinken."

Trotzdem verlangt Beethoven heftig nach stärkenden, reizenden Mitteln. Er will, daß Staudenheim deshalb befragt wird. Aber er wird daran erinnert, daß auch dieser ihm allen Wein verboten hat. Braunhofer glaubt, „keine Reizmittel geben zu dürfen, weil er sagt, alles sey noch in Spannung, und es würde sicher eine völlige Gedärmentzündung entstehen, wenn er stärkende Mittel verordnet."

Braunhofer ermahnt auch: „Ich wette wie Sie geistiges nehmen, so liegen Sie in einigen Stunden matt und schwach. Sie sind Brown der zweite, wenn Sie Medizin studiert hätten." (John Brown (1735—1788) war ein berühmter englischer Arzt, der die Reizbarkeit der Organe als Ursache aller Krankheitserscheinungen erklärte.)

Braunhofer (fährt fort): „Dann denken Sie, daß sich die Konstitution mit den Jahren gewaltig ändert. Bey Tage müssen Sie sich beschäftigen, um bey der Nacht schlafen zu können. Wenn Sie ganz gesund werden und noch lange leben wollen, müssen Sie der Natur gemäß leben. Sie sind sehr zu Entzündungen geneigt, und es hat nicht viel gefehlt, so hätten Sie eine tüchtige Gedärmentzündung bekommen. Noch steckt die Anlage im Körper."

Indem die Rede auf Brown kommt, schreibt Braunhofer: „Ich bin aus seinen Schriften gebildet worden, folglich quasi sein Schüler. —

Ihren Brief hat Jemand bey mir auf dem Tische gesehen; und wollte mir ihn abkaufen. Er ist einer der größten Verehrer von Ihnen, ich aber auch. Suchen Sie sich nur bey Tage vom Schlafe zu enthalten."

Während der Zeit, in der Braunhofer nicht da ist, wetteifern der Bruder und der Neffe in Tröstungen und Ermahnungen. Der Neffe glaubt, daß Beethoven am nächsten Tage mittags vielleicht ein wenig ausfahren kann. Der Bruder kann mit seinem Wagen kommen. Er soll auch etwas lesen, damit ihm die Zeit nicht so lang wird, und damit er bei Tage nicht soviel schläft: „Denn der Schlaf bey der Nacht ist nur der, der die Menschen stärkt und bey Gesundheit erhält."

Am andern Morgen muß der Bruder den un-

geduldigen Beethoven wieder beruhigen: „Er wird ohnedieß bald kommen, längstens in einer ¼ Stund."

Als Braunhofer endlich wieder erscheint, hört er die Klagen Beethovens geduldig an und schreibt dann:

„Wenn Sie Flaschen, Pulver und Pillen wünschen, so verlängern Sie Ihr Uibelbefinden. Uibrigens müssen Sie sich selbst ermuntern, Zutrauen haben u. dadurch zu Ihrer Genesung beytragen. Morgen wird es gewiß um vieles besser.

Jezt könnten Sie auf 1 Stunde ausgehen, jedoch ohne sich zu erhitzen und zu schwitzen.

Theilen Sie Ihre Zeit ein, Sie werden ganz gut. Bäder, 1—2mal die Woche. Ich gebe Ihnen mein Wort, Sie werden vom Grunde aus geheilt, was nutzt alles Oberflächliche kuriren, das Uibel muß in der Wurzel angegriffen werden. Ich kenne die Natur und das Leben des Menschen, kann daher nach meinem Wissen Sie nicht halbkuriren. Noch wenige Tage Gedult, und Sie werden zufrieden seyn. Man muß alles versuchen jedoch nie mit Gewalt einstürmen, womit mehr verdorben als gut gemacht wird. Ich werde weit gelindere und doch besser wirkende Mittel anwenden, wenn Sie noch längere Zeit mit der Diät aushalten. —

Morgen gehen Sie wieder langsam spazieren. Ich werde um 1 Uhr kommen. Das Bad nützt aber nichts, als bis die Spannung im Leib weg, und der Urin ganz ungefärbt ist. —

Bis Sie ganz gesund sind, sollten wir doch einen kleinen Versuch mit Ihrem Gehör machen."

Dazu bemerkt der Neffe später: „Eine ordentliche Cur würde gewiß noch wirken, hingegen könnten unzweckmäßige Mittel auch mehr verderben. Es ist ein Arzt hier angekommen, der in Curen des Ohres sehr glücklich ist, mit diesem will er sich berathschlagen."

Beethoven befindet sich also weit besser und denkt jetzt an die Übersiedelung nach Baden.

Anfangs Mai (etwa am 3. Mai) schreibt er in das Konversationsheft: „Mein Arzt half mir denn ich konnte keine Noten me(hr) schreiben, nun aber schreibe ich notte, welche mir aus den Nöthen helfen." —

Der Bruder Johann hatte ihn zu sich nach Gneixendorf haben wollen; er hatte aufgeschrieben: „komm zu mir und alles ist für dich und dein." Und der Neffe hatte hinzugesetzt: „Er sagt, wenn du mit ihm aufs Gut gingst, würdest du sehr stark u. gesund werden."

Aber Beethoven bleibt fest: er hatte schon früher mit dem Verwalter von Gutenbrunn bei Baden verhandelt.

So siedelte er also jetzt, etwa am 4. oder 5. Mai, dahin über. In Baden hoffte er völlige Erholung zu finden.

Braunhofer empfiehlt sich ihm und schreibt noch auf: „Wenn Sie einige Zeit in Baden gewesen sind, wird es besser, und sollte ein Umstand zurückbleiben, so lassen Sie mirs sagen. Wann gehen Sie?

Die Noten nicht zu vergessen, nur einige, unbedeutende, es handelt sich nur um Ihre Handschrift. —

Ich behandle die Krankheit nach Naturgesetzen, nicht eingebildeten Theorien. Mein größter Trost ist, daß mein Wissen in Anwendung auf die Arzneykunde der Menschheit nützt.

Ich werde Ihnen einige Symptome lesen lassen, die vielleicht mit Ihren einige Aehnlichkeit haben." —

Beethoven macht sich Notizen über die Badener Bäder:

„Baden vorher vor dem Schwefel Bäder (in Baden sind heiße Schwefelbäder.) Sauerbad 27½ — Johannisbad 27 — Nb. Vormahls waren nach 10 uhr Stundenbäder hier. — Das Bad 1 fl: 40 kr macht auf 30 Bäder 20 fl:" —

Die Notiz +„Augengläser" (zweimal aufgeschrieben!) weist auf sein noch immerwährendes Augenleiden hin.

Von einem Spaziergang zurückkehrend, trifft er mit dem Gutsverwalter des Schlosses Gutenbrunn, wo er wohnte, zusammen, der sich mit ihm über seine Gesundheit unterhält: „aber Sie sehen jetzt sehr gut aus — sind ganz gesund gratulire herzlich. Fühlen Sie eine so bedeutende Änderung? Aber Hr. v. Beethoven haben Apetit und guten Schlaf?"

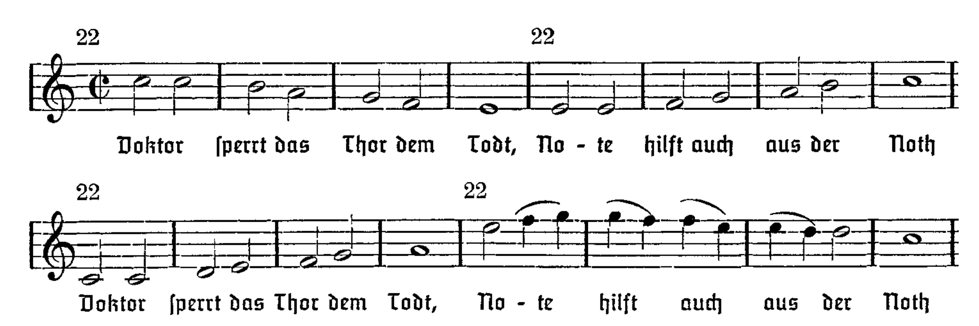
Zu Hause empfängt ihn der Neffe und teilt ihm mit: „Der Doctor wartet um 11 Uhr auf dich. — Das Baden wird er dir ganz verbiethen."

Braunhofer kommt und tut, was Karl vermutet hat. Er schreibt auf: „für Sie taugt das Badner Bad durchaus nicht, das Luftbad ausgenommen, und die Woche 1 mal ein Reinigungsbad von gewöhnlichem Wasser.

Man muß nichts Uibertreiben, zu einer gehörigen Diät gehört auch Schlaf. Das Schwefelbad regt Sie zu viel auf, wozu Sie ohnehin disponirt sind. Lassen Sie vor der Hand das Baden ganz weg, und selbst das Reinigungsbad darf nie über ½ Stunde gebraucht werden.

Glauben Sie mir Diät ist für Ihre Erhaltung das Wichtigste, dazu gehört besonders die Vermeidung aller Reize in Speisen und Getränken. Beseitigung zu vieler Arzneimittel. Dazu gehört auch das Bad und Uibertreibung in körperlicher Bewegung. Kräfte geben dem Körper einzig nur nahrhafte Speisen, keineswegs erhitzende Getränke. In kleinen Portionen können Sie Wein und Wasser trin-

ken, aber nicht viel. Ihr Geist ist eine hinlänglich stimulirende Potenz. Kämen geistige Getränke dazu, so würde Ihr Körper bald abgespannt werden und unterliegen. Schreiben Sie mir nach 12 Tagen wieder; dann werde ich Ihnen weitere Regeln geben.
Wegen des Gehörs ist gegenwärtig nichts zu thun, da eine auserwählte Diät dazu nöthig ist, auch werde ich Sie deßwegen an einen andern Arzt zur Konsultation führen." —
Schindler ist nach Baden gekommen und begrüßt den Meister: „mich freut es mehr als alles, daß Sie nun schon wieder so weit hergestellt sind, denn es war mir schon sehr bange. — Wenn ich Ihnen mit meiner geringen Wenigkeit auf welche Art immer diene, so wissen Sie ja, ist gewiß keiner auf dieser Welt, der so ganz für Sie lebt, als ich, das schwöre ich bey Gott!"
In dieser Zeit schreibt Beethoven einen scherzhaften Brief an Braunhofer: „Für Seine Wohlgebohren H. von Braunhofer, Professor der Arzneykunde etc. am 13ten May 1825.
Dr (Doktor): Wie gehts Patient?
Pat(ient): Wir stecken in keiner guten Haut — noch immer sehr schwach, aufstoßen etc. ich glaube, daß endlich stärkende Medizin nöthig ist, die jedoch nicht stopft — weißen Wein mit Wasser sollte ich schon trinken dürfen, denn das mephitische Bier kann mir nur zuwider sein — mein katharalischer Zustand äußert sich hier folgender Maßen, nemlich: ich speie ziemlich viel Blut aus, wahrscheinlich nur aus der Luftröhre, aus der Nase aber strömt es öfter, welches auch der Fall diesen Winter öfters war, daß aber leidet keinen Zweifel, bloß durch sich selbst, so viel ich meine Natur kenne, dürften meine Kräfte schwerlich wieder ersetzt werden.
D. — ich werde helfen, bald Brownianer, bald Stollianer seyn.
Pat. — Es würde mir lieb seyn wieder mit einigen Kräften an meinem Schreibpult seyn zu können, erwägen Sie dieses! Finis.
Sobald ich in die Stadt komme sehe ich sie nur Karl sagen, wenn ich sie treffe, können sie aber Karl selbst angeben, was noch geschehen soll (die letzte Medizin nahm ich nur einmal, u. habe sie verlohren), so wäre das ersprießlich — Mit Hochachtung und Dankbarkeit ihr Freund Beethoven.



geschrieben am 11ten May 1825 in Baden Helenenthal an der 2ten Antonis Brücke nach Siegenfeld zu. Beethoven."
(Die Stollianer sind Anhänger und Schüler des Wiener Arztes Maximilian Stoll (geb. 1787); sie bestreben sich, nach Möglichkeit pathologisch-anatomisch zu denken, damals war das etwas Ungewöhnliches.)
Am 6. Mai schreibt der Bruder in einem Brief an Ries: „Mein edler werther Freund! Hier beiliegend erhalten Sie den letzten Rest der Musik, die mir mein Bruder gab, um sie Ihnen zu überschicken. Er wird Ihnen schreiben, sobald er besser ist, leider hat ihn eine Gedärmentzündung überfallen, von der er nun gerettet ist, allein seine Schwäche ist noch sehr groß, so daß er unfähig ist, etwas zu unternehmen..."
Am 18. Mai 1825 schrieb Beethoven in übler Laune von Baden an den Neffen: „...Den gestrigen Brief mit den 2 fl. für Schokolade wirst du erhalten haben, morgen werde ich wohl Kaffee trinken müssen, wer weiß, ob nicht besser als Schokolade, denn die Verordnungen dieses Braunhofer sind schon manchmal schief gewesen, und überhaupt scheint er mir sehr beschränkt und daher auch ein Narr zu sein..."
Und später: „Ich werde immer magerer und befinde mich eher übel als gut, und keinen Arzt, keine teilnehmende Menschen."
In einem Brief vom 9. Juni bestellt er Karl zu sich nach Baden. Er schreibt: „...Wie ich hier lebe, weißt du, noch dazu bei der kalten Witterung.

Das beständige Alleinsein schwächt mich nur noch mehr, denn wirklich grenzt meine Schwäche oft an Ohnmacht. O kränke nicht mehr, der Sensenmann wird ohnehin keine lange Frist mehr geben ..."

Das Jahr 1826 ist noch nicht weit vorgerückt, als Beethovens Gesundheit ihm wieder zu schaffen macht. Die Leiden des Vorjahres, vorzugsweise das Unterleibsleiden, scheinen sich wieder anzukündigen. Gegen Ende Januar fühlt er sich recht unwohl: er klagt über Gichtschmerzen, das Gehen wird ihm schwer. Die Freunde raten ihm zur Schonung. Auch die Augen waren wieder krank: der Bruder will ihm Augenwasser besorgen. Die Zuziehung eines Arztes wird nötig. Beethoven entscheidet sich wieder für Braunhofer und bittet ihn zu sich. Das Schreiben lautet: „Euer Wohlgeboren! Ich bitte nur um einen Besuch, schon eine Weile mit einem rheumatisch. oder gichtisch. Zustande behaftet, zwar bin ich noch ihr Schuldner, aber ich werde es nicht lange mehr bleiben — ich bin immer zu Hause, das Wetter versperrt einem wohl die Thüren. Ich hoffe Sie gewiß zu sehen, wenn Sie immer können wenigstens morgen — Hochachtungsvoll Ihr Freund Beethoven." „Meine Wohnung Schwarzspanier 2ter Stock Nr. 20 links

An Professor Braunhofer Brandstätte."

Braunhofer besucht ihn und erkundigt sich wieder eingehend nach den Krankheitserscheinungen. Dann schreibt er auf:

„Wollen Sie schnell gesund werden, so müssen Sie die voriges Jahr vorgeschriebene Diät halten, sonst kann ich nicht gut stehen, wie lange es währet." Die Vorschriften, die er seinem Patienten in bezug auf die Ernährung macht, sind im großen und ganzen dieselben wie im Vorjahre. Vor allen Dingen soll sich Beethoven einige Tage des Weines enthalten. Am übernächsten Tage soll Beethoven, um 9 Uhr früh wo möglich, Bericht geben. Er hofft, daß dann Besserung eingetreten sein wird. Wieder schließt er mit der Versicherung: „Ich stehe Ihnen gut, daß Sie nur auf diese Art am schnellsten zu Gesundheit gelangen, und dem schädlichen Medikamenten Gebrauch ausweichen."

Beethoven schickte den erbetenen Bericht in einem Briefe, den Braunhofer am 23. Februar erhielt: „Verehrter Freund! Wie sehr bin ich Ihnen verbunden für Ihre Sorge für mich, so viel mir immer möglich habe ich mich an Ihre Verordnungen gehalten; Wein, Kaffeh, alles nach Ihrer Anordnung. Es ist schwer sogleich zu beurtheilen in wie weit die Wirkung hiervon in diesen paar Tagen zu verspüren; der Schmerz im Rücken zwar nicht stark, zeigt aber, daß das Uebel noch da ist; ich glaube also mit Recht von den mir von Ihnen heute zugeschickten Medikamenten (von denen ich aber nicht weiß, was sie kosten) Gebrauch machen zu können — vergessen Sie Ihr eigenes Bestes nicht wegen andern; ich bedaure recht sehr Ihnen gegenseitig nichts verschreiben zu können und muß sie ihrer eigenen Kraft überlassen — so bald als möglich hoffe ich Sie zu sehen.

Hochachtungsvoll Ihr dankbarer Beethoven m.p." Die Anschrift von Beethovens Hand lautet: „Sr. Wohlgeborn H. Professor und Doktor Braunhofer." Darunter ist von fremder Hand — wahrscheinlich der des Empfängers — geschrieben: „Den 23. Februar 1826."

Bei einem zweiten Besuch Braunhofers schreibt dieser auf:

„Gehen (Sie) im Sommer nicht wieder aufs Land? —

Kaffeh wirkt auf jeden Fall schlecht auf Ihren Unterleib und auf Ihren übrigen Organismus. Kaffeh erhöht die Nerventhätigkeit übermäßig, was gerade bey Ihnen der Fehler ist. —

In zwey Tagen lassen Sie mir sagen, wie es geht, dann schicke ich Ihnen wieder ein Mittel. Stärkende Sachen helfen für einen Augenblick, machen aber die Sache später ärger. Ich will Ihnen etwas stärkendes, und zwar China geben, aber nur in einer sehr kleinen Dosis, diese hilft gewiß, wenn die Diät gehörig befolgt wird." —

Weiter hören wir von Braunhofer nichts mehr in den Konversationsheften. —

Als Beethoven am 2. Dezember 1826 nach einer fürchterlichen Reise von Gneixendorf todkrank nach Wien zurückgekehrt war und fiebernd in seinem Bette im Schwarzspanierhause lag, schrieb er an Braunhofer, er möchte zu ihm kommen. Aber dieser erklärte, daß er wegen „des weiten Weges" nicht kommen könnte. Sein Verhalten ist unerklärlich. Seine etwaige Besorgnis, nicht hinlänglich honoriert zu werden — wie man vermutet hat — scheint ausgeschlossen zu sein. Braunhofer war, wie wir gesehen haben, ein begeisterter Verehrer des großen Mannes und hatte auch bei den früheren Behandlungen seines Freundes nicht nach reichlicher Bezahlung begehrt. Wahrscheinlich wußte er aus den Erfahrungen der vergangenen Jahre, daß die Lebererkrankung Beethovens in ihr letztes Stadium eingetreten war. Er wollte nicht der Arzt sein, der Beethoven zu Tode kurierte. Dieser Vorwurf wurde nachher dem Professor Andreas Wawruch unberechtigterweise gemacht, obgleich dieser als Arzt bei der letzten Krankheit des Sterbenden nichts versäumte und unermüdlich alles tat, wozu ein Arzt überhaupt noch fähig war.

Beethovens Mutter

Von Josef Pohé, Köln

Im Jahre 1787, sieben Wochen nach dem Tode seiner Mutter, schrieb Beethoven an den bischöflich-augsburgischen Rat von Schladen: „Ich muß Ihnen bekennen, daß, seit ich von Augsburg weg bin, meine Freude und mit ihr meine Gesundheit begann aufzuhören. Je näher ich meiner Vaterstadt kam, je mehr Briefe erhielt ich von meinem Vater, geschwinder zu reisen, als gewöhnlich, da meine Mutter nicht in günstigen Gesundheitsumständen wäre. Ich eilte also, so sehr ich vermochte, da ich doch selbst unpäßlich wurde: das Verlangen, meine kranke Mutter noch einmal zu sehen, setzte alle Hindernisse bei mir hinweg und half mir, die größten Beschwernisse zu überwinden. Ich traf meine Mutter noch an, aber in den elendesten Gesundheitsumständen. Sie hatte die Schwindsucht und starb endlich ungefähr vor sieben Wochen, nach vielen überstandenen Schmerzen und Leiden. Sie war mir eine so gute, liebenswürdige Mutter, meine beste Freundin. Oh, wer war glücklicher als ich, da ich noch den süßen Namen Mutter aussprechen konnte und er wurde gehört. Und wem kann ich ihn jetzt sagen? Den stummen, ihr ähnelnden Bildern, die mir meine Einbildungskraft zusammensetzt?"

Dieser älteste Brief, der sich von Ludwig van Beethoven erhalten hat, ist ein besonders wertvolles Stück aus der reichen Sammlung des Beethoven-Hauses in Bonn. Oft sind große Männer in „einem tiefen Sinn mehr die Söhne ihrer Mutter als die ihrer Väter". Man erinnert sich des Goetheschen Ausspruches: „Vom Vater... vom Mütterchen die Frohnatur, die Lust zu fabulieren", und folgert, daß Gaben des Verstandes und des Intellektes ausnahmslos von Vaters Seite kommen, während die Mütter den Söhnen mit der Tiefe des Gemütes den Reichtum der Seele und die künstlerische Befähigung mitgeben. Gewiß wurde bei Beethoven die Frohnatur oft durch des Vaters Launen und seine stete Unberechenbarkeit gestört. Aber hier glich die Mutter aus und stand den seelischen Nöten ihres Ältesten, des kurfürstlichen Hoforganisten, der, kaum den Kinderschuhen entwachsen, für den Familienunterhalt mitsorgen mußte, mit liebevollem Verständnis zur Seite.

Von Dr. Wegeler, einem Jugendfreund Beethovens, wissen wir, daß Beethovens Mutter die einzige Tochter des Leibkochs des Kurfürsten von Trier, der in Bonn seinen Sitz hatte, war. Ihr Vater, Heinrich Keverich, war Oberhofkoch und Admoniator, d. h. Vorsteher des gesamten Hofküchenwesens. Ihre Mutter entstammte der angesehenen und vermögenden Koblenzer Familie Westdorff. Maria Magdalena, also Beethovens Mutter, heiratete in zweiter Ehe den Hoftenoristen Johann van Beethoven. Sie wurde am 19. Dezember 1746 zu Ehrenbreitstein geboren und schenkte am 16. Dezember 1770 ihrem großen Sohne Ludwig Maria im Dachgeschoß eines bescheidenen Miethauses in der Bonngasse zu Bonn das Leben.

„Hebt eure Augen, beugt eure Seelen,
Hier ist die Hütte, arm und entlegen,
Hier stand die Wiege, hier hat der Knabe
Geniusbelastet einstmal gelegen...

Das ist der Gaben schrecklichste, herrlichste,
Die ihm das Schicksal hernieder gesendet —
Knabe, du ärmster — Knabe, du reichster:
Genius ward dir vom Schicksal gespendet."

„Von Bonn aus ist ein neues Banner in die Welt getragen worden, eine neue Botschaft des Heils für alle Kleinmütigen und Verzagten, eine Zuchtrute für alle Schlaffen und Trägen, ein Beispiel Allen, die des Schicksals Faust im Nacken spüren."

Die Ehe mit Johann van Beethoven, der flämischer Abstammung war und dessen Vater (also Beethovens Großvater) aus Antwerpen nach Bonn als kurfürstlicher Kapellmeister berufen wurde, war nicht sehr glücklich. Beethoven konnte trotz des unregelmäßigen Unterrichts im elterlichen Hause 1778 in einem Konzert als Klavierspieler auftreten. (Seine erste gedruckte Komposition waren übrigens Variationen über einen Marsch von Dreßler für Klavier. Zu seinem zehnjährigen Geburtstag überreichte ihm Christian Gottlieb Neefe überraschend das Papier, unter dem steht: „Par un jeune amateur Louis van Beethoven, agé de dix ans.") Auf Drängen des Vaters unternahm Beethoven mit seiner Mutter 1781/82 eine Konzertreise nach Holland, die nur geringen Erfolg hatte. Denn vom Kerzenhändler Michael van Beethoven in Amsterdam, der sich nur schwach erinnerte, daß das dritte unter den zwölf Kindern des Schneidermeisters Adelard van Beethoven 1732 nach Bonn ging und dort als berühmter Musiker verstarb und von den elf Geschwistern des Großvaters, von denen sich nur einer erinnerte, daß ein nach Bonn durchgegangener Musiker doch besser beim Singemeister an der Peterskathedrale zu Löwen geblieben wäre, werden Mutter und Sohn ungnädig aufgenommen.

Auf der Heimreise, die uns Heinrich Zerkaulen in seinem „Musik auf dem Rhein" schildert, sagt die Mutter zu dem Sohne: „Wir wollen Vater nichts sagen, wie wir aufgenommen wurden in Amsterdam. Es würde ihn verstimmen und uns nichts nützen. Wir wollen ihm sagen, sie wären lieb, die Verwandten." Es war doch die liebenswürdigste Mutter... Die erfolglose Reise machte Beethovens Vater noch barscher, und so mußte Ludwig, um der gänzlichen Verarmung zu entgehen, Klavierstunden geben, die ihm sehr zuwider waren. „Seine bedrängte Lage trieb ihn nicht an, wohl aber der Gedanke an seine Familie, vorzüglich an seine liebe Mutter." (Dr. Wegeler.) Ja, sie war seine beste Freundin...

Die Mutter war dem jungen Beethoven alles. Dr. Wegeler sagt wieder von ihr: „Die edle, zarte, fromme und sanfte Frau hat nach dem übereinstimmenden Urteil der Zeitgenossen auf das Gemütsleben unseres großen Meisters einen nachhaltigen, wohltätigen Einfluß ausgeübt, besonders auch in religiöser Hinsicht und wurde von ihm überaus geliebt und verehrt." Ludwig Schiedermair zeigt uns in seinem „Jungen Beethoven" ein treffliches Bild des häuslichen Lebens und bezeichnet die Mutter als den verehrten Mittelpunkt der Familie. Auch der Hausherr der Familie, der Bäcker Fischer aus der Rheingasse, bei dem die Beethovens jahrelang wohnten, berichtet, wie beliebt und geachtet die Mutter durch ihre geschickte, kluge und doch bescheidene Art war. So erzählt Gottfried Fischer: „Alljährlich, am Magdalenentag (22. Juli) wurde der Namens- und Geburtstag der Madame van Beethoven herrlich gefeiert. Dann wurden die Notenpulte herbeigebracht, in die beiden Zimmer nach der Straße rechts und links gesetzt und ein Baldachin auf dem Zimmer gemacht, wo der Großvater Ludwig van Beethovens in Porträt hing, mit schönen Verzierungen, Blumen, Lorbeerbäumchen und Laubwerk verfertigt. Am Abend vorher wurde Madame van Beethoven beizeiten gebeten, schlafen zu gehen; bis 10 Uhr abends war alles in der größten Stille herbeigekommen und fertig. Nun ging das Stimmen an; dann wurde Madame van Beethoven aufgeweckt, mußte sich anziehen, und dann wurde sie unter dem Baldachin auf einen schönen, verzierten Sessel geführt und hingesetzt. Nun fing eine herrliche Musik an, die erscholl in der ganzen Nachbarschaft. Dann wurde aufgetischt, gegessen und getrunken, und wenn die Köpfe etwas voll wurden und Lust hatten zu tanzen, dann wurden, um im Hause keinen Tumult zu machen, die Schuhe ausgezogen und auf bloßen Strümpfen getanzt..."

Man nahm lange an, daß Maria Magdalena auf dem kleinen Friedhof bei St. Remigius, zu dem das Haus Wenzelgasse 25 gehörte (denn hier hatten Beethovens zuletzt gewohnt), beerdigt sei. Ein Brand zerstörte diese Kirche um das Jahr 1804, und der Friedhof wurde in den damaligen unruhigen Kriegszeiten eingeebnet. Es ist ein großes Verdienst des verstorbenen Bonner Professors Dr. Knickenberg, Licht in das Dunkel um diese Grabstätte gebracht zu haben. Ihm schrieb 1932 ein ehemaliger Bonner Bürger, Heinrich Baum aus Düsseldorf, „wie bedauerlich es sei, daß das Grab der Mutter Beethovens bei all den Beethovenfesten in Bonn so völlig unbeachtet geblieben sei, einer Mutter, deren Ruhestätte ständig in Blumen prangen sollte, da sie doch der Welt, und besonders dem Rheinland, einen der Größten der Menschheit geboren habe.: wie oft habe er schon als Kind an dem einfachen Grabe auf dem Alten Friedhofe in Andacht gestanden". Er machte die bestimmte Angabe, daß er als junger Mensch an der Umfassungsmauer des Friedhofes eine Steinplatte mit dem Namen Beethoven und Keverich gesehen habe. Nach der Durchsicht des Sterberegisters der Remigius-Pfarrei fand man, daß Maria Magdalena auf dem „neu kombinierten Begräbnisplatz" beigesetzt worden war. Baum ist übrigens ein Nachkomme jener Frau, die Patin bei dem jungen Beethoven war. Baum machte noch eine weitere Angabe, daß auf dieser Grabstätte noch ein anderer Stein gestanden habe mit dem Namen Matari aus dem Jahre 1826. Beide Denkmale waren verschwunden, und daher erklärt es sich, daß das Grab bisher völlig unbeachtet gelegen hat. Das Beethoven-Haus erhielt nun die Erlaubnis, die Untersuchungen unter Hinzuziehung des Bonner Anatomen Professor Dr. Wagenseil vorzunehmen. In der Tiefe von 1,72 Meter (das entspricht der heutigen Grabtiefe) fand man das Skelett des Mannes vom Jahre 1826 und einen halben Meter unter ihm (sechs Werkfuß, die Tiefe der damaligen Gräber, etwa 2 Meter) das der Mutter Beethovens, völlig unberührt. Der anatomische Befund wies dieses Skelett als ein weibliches aus. Aus dem Unterkiefer mit den gut erhaltenen Zähnen schloß Privatdozent Dr. Korkhaus vom zahnärztlichen Institut in Bonn, daß die Mutter Beethovens ein schmales, langes Gesicht mit etwas vorspringenden Oberlippen und vielleicht etwas sichtbaren, vorstehenden Schneidezähnen gehabt hat. Ein Vergleich mit dem Schädel Beethovens ergibt eine auffallende Ähnlichkeit zwischen Mutter und Sohn: beide hatten eine dicke Schädelwand, eine niedrige Stirn und die gleiche Form des Hinterhauptes; vor allem aber bestand die gleiche Mißbildung des Kiefers.

Am 13. Mai 1932 wurde die Grabstätte mit der

Grabplatte der Obhut der Stadt Bonn übergeben. Auf der Grabplatte steht: „Hier ruht die Mutter Beethovens, Maria Magdalena, geborene Keverich. Gestorben am 17. Juli 1787. Sie war mir eine so gute, liebenswürdige Mutter, meine beste Freundin."

Im Geiste Beethovens und seiner Mutter wird unsere Jugend groß und glücklich werden. Von der Mutter Beethovens kann man sagen, daß das Leben in seinem tiefsten Sinn nur erlitten werden kann. Und jeder einzelne wiegt nur so viel, als er erlitten hat; denn nur die Überwindung des Leidens macht uns stark zu sittlich großer Tat.

Rolph Sieber, ein Wiener Musiker

Dr. Rolph Sieber ist im Hauptberuf Jurist. Seine Familie, in Wien alteingesessen, war von Berlin nach Österreich gekommen. Auch mütterlicherseits führt die Vorfahrenreihe über Salzburg ins Altreich, nach Oberfranken zurück. Ihr gehört übrigens jener Wiener Arzt Dr. Wisgriell an, der die Totenscheine von Beethoven und Schubert ausfertigte.

Am 25. Januar 1906 in Wiener-Neustadt geboren, wuchs unser junger Künstler in Wien selbst auf. Das ernsthafte häusliche Musizieren in den Wiener Bürgerhäusern hat immer wieder frühe Erweckung junger Talente bedeutet. Auch in der Familie Sieber wurde eifrig klassische Musik gepflegt und Musikabende veranstaltet. So fand auch das junge Talent hier einen reichen Nährboden, und die lebendige Anregung drängte es bald zu den ersten eigenschöpferischen Versuchen. Der Vierzehnjährige wird, von Franz Schmidt empfohlen, Schüler von Joseph Marx. Die Lehrzeit erstreckte sich zunächst auf zwei Jahre. Es folgten dann Zeiten wissenschaftlicher und juristisch-beruflicher Ausbildung, die die musikalisch-kompositorische Betätigung in den Hintergrund treten ließen. Jedoch wurde der Unterricht in Theorie bei Max Herold von Stoda fortgesetzt und im Jahre 1929 gleichzeitig mit dem Abschluß der Universitätsstudien auch die Staatsprüfung für Klavier und Theorie abgelegt. Weitere freie Lehrjahre bei Joseph Marx schlossen sich an.

An die breitere Öffentlichkeit trat der Komponist erst im Jahre 1932, und alle Werke, die aufgeführt wurden, sind nicht früheren Datums als aus dem Jahre 1930. Die größte Zahl der Werke fand ihre Uraufführung in der deutsche Kunstgesinnung stets fördernden Mozart-Gemeinde. Siebers kompositorische Entwicklung führt von der Vokalmusik und von Klavierwerken über das Melodram zur Kammermusik. Und hier bahnt sich wieder eine Synthese von vokalem Schaffen und Kammermusikstil an. Reich ist die Produktion auf dem Gebiete des Liedes. Die Texte der etwa achtzig Gesänge lassen im übrigen deutlich die weltanschauliche Ausrichtung des Künstlers erkennen. Feld- und Wiesenlyrik findet sich nicht vertreten. Nachdenklich-Philosophisches, Themen über Leben und Sinn des Lebens herrschen vor. Die ersten Gesänge haben Nietzsche-Texte; es scheinen des weiteren Namen auf wie Anton Wildgans, Rudolph Binding, Agnes Miegel, Karl Ginzkey. Resonanz findet auch die Gegenwartslyrik Deutsch-Österreichs. Auf melodramatischem Schaffensgebiete sind zu nennen: Karl Ginzkeys „Die Einsamkeit", für Sprechstimme, Klavier und Pauke, Ottokar Kernstocks „Vier Frauenlieder" (Violine und Cello als Begleitung) und schließlich Li-Tai-Pe „Acht Gedichte" mit Begleitung von zwei Flöten, Violine, Cello und Klavier. Die Hauptwerke kammermusikalischen Instrumentalschaffens sind eine Violinsonate, ein Klaviertrio und ein Klavierquintett, eine Fantasie für zwei Violinen und Klavier, ein Duo für Violine und Cello und schließlich eine noch nicht abgeschlossene Cellosonate.

Die Musik Rolph Siebers zeigt originelle, persönliche Konturen in der sprengenden Fülle ihrer Krafthaltung. Man könnte von einem expressionistischen Geiste sprechen, wenn man mit diesem Begriff allein aktivistisches Wesen zum Ausdruck bringen will. Es ist eine heiße Kunst, die erlebnisstark und seelisch gesättigt auf den Hörer einstürmt und ihn mit dramatischen Gesten zur Anteilnahme zwingt. Wie bei der Erwähnung der Liedertexte schon angedeutet, liegt dem Schaffen eine ausgesprochen weltanschauliche, lebensphilosophische Haltung zugrunde, die aus den psychischen Regionen heraus dieses Sosein der schöpferischen Aussprache bestimmt. Es liegt nahe, daß in einer solchen Musik gerade rhythmische Energien kraftvoll tragende Substanz sind. Doch gefährdet dieser hervorstechende Einzelzug in keiner Weise die Harmonie des kompositorischen Gesamtbildes, denn: Ausgangspunkt der gesamten Entwicklung wie der Einzelinspiration ist das Klangliche. Hier tritt das typisch wiener-deutschösterreichische Musikertum charakteristisch in Erscheinung, dem grundsätzlich die Welt des Klanges und ihre Verbindung mit monodischer Melodieformung näher steht als rein kontrapunktisch-lineare Gestaltung; — diese wieder entspricht mehr der musikalischen Haltung mittel- und nord-

deutscher Gaue. Vom klanglichen Einfall, der eine Einheit mit dem melodischen darstellt, geht unser Komponist aus; und dieser ist das Primäre. Nicht bewegt sich der schöpferische Prozeß in der Linie, daß ein melodischer Gedanke nachträglich harmonisiert wird; die Inspiration bringt ein untrennbares Ganzes hervor.
Formal bedeutete das gesamte klassisch-romantische Schaffen ein reiches Anregungsfeld für Sieber, aber man kann nicht sagen, daß ein oder der andere Meister in ganz besonderer Weise seine Entwicklung bestimmt hätte. Seine Formen entwickeln die klassischen Gegebenheiten weiter, so besonders hinsichtlich des Sonatenaufbaues, ohne hier — es sei denn im Hinblick auf die Themen-„Komplexe", die die einfachen Themensetzungen überhöhen (etwa wie bei Bruckner) — revolutionäre Forderungen geltend zu machen. Auffallend ist der Reichtum des Einfalls. Die Expositionen der Sonatensätze sind als Ganzes inspiriert und daher aus einem Guß. Die bewußte konstruktive Arbeit setzt gewöhnlich erst mit der Durchführung ein. Ein gutes Beispiel bietet die einsätzige Klaviersonate aus dem Jahre 1934. Die Thematik selbst ist plastisch, stark konturiert; kompakte Vollgriffigkeit beherrscht den Klaviersatz, und die Steigerungen sind grandios getürmt. Im Klanglichen treten uns deutliche Spuren Marxscher Gestaltungsformungen entgegen. Aber der aktivistische Geist rein nordischen Wesens fordert bei Sieber Erhärtungen und Herbheiten, die die Kunst von Joseph Marx mit seiner stark romanischen Blutbeimischung nicht befürwortet. Es ist hier die gleiche psychische Grundhaltung, die auch die rhythmischen Energien in den Vordergrund treten läßt. Auf die Gesamtheit gesehen ist die Kunst Siebers eine formal streng gefügte und zugleich leidenschaftliche Musik, die von ungekünstelten und kraftvoll gesunden Impulsen getragen ist. Die sprengende Kraftfülle drängt offensichtlich über Lied, Klavier- und Kammermusik hinaus zum Orchester. Diesen Weg wird der junge Komponist unstreitig bald und mit Erfolg beschreiten, hat doch seine aufs Große gehende drängende Ausdruckskraft die Grenzen jener intimen Musizierform bereits erreicht und gesprengt. Sein sicherer formaler Instinkt wird ihm hier ein unfehlbarer Leiter sein. Nahe liegt naturgemäß auch, daß diese große, aus naturhaft-seelischer Lebensüberfülle quellende schöpferisch-musikalische Begabung ihr Ausdrucksfeld auf dem Gebiete der Oper finden könnte. Hier stimmt der Komponist allerdings nicht zu. Die Oper ist nicht sein Ideal. Näher liegt ihm das „Weltliche Oratorium", in dem die Einheit von literarischer Wirkung und Musik, von Gesangs- und Orchesterkunst seiner Meinung nach vollgültiger zu verwirklichen ist. Daß das Schaffen des Künstlers in jedem Falle zum Orchester und überhaupt zur Gestaltung in größten Formen drängt, ist offensichtlich, und hier wird er seine verheißungsvolle Begabung erst in allem Reichtum entfalten können.

Andreas Ließ.

* Die Schallplatte *

Neuaufnahmen in Auslese

Bruckners Neunte Sinfonie, die im Konzertsaal immer noch selten ist, weil ihre Nachgestaltung ungewöhnliche musikalische Durchdringung erfordert, liegt partiturgetreu auf sieben doppelseitigen Schallplatten vor. Siegmund von Hausegger mit den Münchner Philharmonikern verbürgt eine authentische Wiedergabe, denn von den Dirigenten der älteren Generation dürfte kaum einer Bruckner so nahe stehen wie gerade Hausegger. So lösen sich alle Schwierigkeiten in natürlichster Weise, und die getragenen Zeitmaße sind von stärksten Spannungen erfüllt, so daß sie selbst im Lautsprecher eindringliche Wirkung hervorrufen.
Bruckners Neunte, die mit Beethovens Neunter die Tonart d-moll gemeinsam hat, ist seine Unvollendete, denn der 4. Satz kam nicht mehr zur Ausführung. Der Meister hatte übrigens eine Vorahnung, daß er über dem Werk sterben werde, denn er äußerte einmal zu einem Freunde: „I' mag dö Neunte gar nöt anfangen, i' trau mi' nöt, denn", so fuhr er feierlich auf hochdeutsch fort, „auch Beethoven machte mit der Neunten den Abschluß seines Lebens." — Die gewaltigen drei Sätze sind jedoch etwas durchaus in sich Abgeschlossenes. Bruckner war sich klar darüber, daß die Zeit erst reif werden müsse für sein Werk. In seiner derben Art sagte er über das Scherzo: „Wann's das erleb'n, werd'n sie sich giften — aber da hör' ich schon nix mehr davon, da bin ich schon im Grab!"
Die Zeit wird langsam reif für den Meister. Die

Schallplatte leistet dabei wichtigste Pionierdienste. Eine einmalige Konzertaufführung kann immer nur einen kleinen Kreis mehr oder weniger flüchtig beeindrucken. Hier haben wir das Werk in einer jeder Zufälligkeit entrückten Wiedergabe vor uns, die in der akustischen Klarheit der schärfsten Prüfung mit der Partitur standhält. Fast wird das Eindringen in den wunderbaren Organismus der Sinfonie zu leicht gemacht. Aber schließlich wird man eine intensivere Form der Werkübermittlung kaum finden. Die Münchner Philharmoniker zeigen sich als ein Orchester von höchstem Rang, und Hausegger gibt mit dieser Aufführung ein künstlerisches Vermächtnis an die nach ihm Kommenden weiter (er befindet sich bekanntlich seit einiger Zeit bereits für das öffentliche Musikleben im Ruhestand).
Die Aufnahme eines solchen Werkes muß als Kulturtat der Schallplattenindustrie hoch angerechnet werden. (Electrola DB 4509/4515.)

Bei dem Vortrag der Ouvertüre „Wenn ich König wär'" von Adam ist man fasziniert von der Präzision des Spiels und der wohldurchdachten Anbringung der dynamischen Wirkungen. Das Berliner Staatsopernorchester widmet sich unter Bruno Seidler-Winkler einem Werk der leichten Muse mit solcher Hingabe, daß man es als achtbares Kunstwerk anerkennen muß. Akustisch ist alles bis ins letzte ausgewogen.
(Electrola EH 1066.)

Die Ungarische Lustspielouvertüre von Keler Bela gehört zu den beliebtesten Stücken der Unterhaltungsliteratur. Die in jeder Hinsicht einwandfreie Wiedergabe des Werkes unter Alois Melichar mit der Berliner Staatskapelle wird ihre Freunde finden. Wir betonen immer von neuem, wie wichtig gerade sorgfältige Aufnahmen eben dieser meistgespielten Orchesterwerke sind.
(Odeon O—26164.)

Hans Schmidt-Isserstedt vermittelt in beschwingter Wiedergabe das Vorspiel und zwei Ballettszenen aus „Aida". Die Berliner Philharmoniker widmen sich dieser Aufgabe mit großer Einfühlung. (Telefunken E 2601).

Raumakustik, der Hall des Konzertsaals der Berliner Plaza, ist bei Melichars Wiedergabe der „Schönen blauen Donau" eingefangen. Es wird persönliche Geschmacksfrage bleiben, ob man diesem akustischen Verfahren den Vorzug gibt. Eine gewisse Sprödigkeit des Orchesterklanges läßt sich dabei nicht vermeiden. Die Berliner Staatskapelle spielt hervorragend.
(Odeon O—7785.)

Das Mißtrauen, mit dem man eine Aufnahme der Berliner Philharmoniker auflegt, die keinen Dirigentennamen trägt, sondern nur die Bezeichnungen „Adagio aus der Sonate c-moll und der Sonate cis-moll von Beethoven", ist berechtigt. Selbst der Bearbeiter dieser anfechtbaren Orchesterfassung der langsamen Sätze aus der Pathétique und der sogenannten Mondscheinsonate bleibt vorsichtshalber anonym. Wenn wir von Beethoven keine Orchestersinfonien besäßen, könnte man die Berechtigung einer solchen Einrichtung erörtern. Da er jedoch ganz bewußt jedem seiner Werke die Fassung gab, die er dafür angemessen fand, wird man den vorliegenden Versuch, bei dem die Philharmoniker auch künstlerisch nicht auf der gewohnten Höhe sind, nur als bedauerliche Entgleisung betrachten können.
(Telefunken E 2544.)

Das Oktett für Blasinstrumente von Igor Strawinsky gehört zu den problematischen Werken des Russen. Die Klarheit des Bläserklanges macht es trotz der formalen Strenge für das Ohr nur schwer erträglich, daß das tonartliche Gefüge so ins Wanken gebracht wird. Hier hat Strawinsky die problematische Schaffenszeit, die ihn bis auf den heutigen Tag bei vielen zu Unrecht in die Nähe der jüdischen Musikzersetzung rücken läßt, noch nicht überwunden. So wird man die an sich technisch vollkommene Aufnahme unter Leitung des Komponisten in der Hauptsache als Dokument für die Entwicklung seines Schaffens ansehen. Die erzielten Klangmischungen und die Technik der Stimmführung sind in ihrer Eigenart reizvoll.
(Columbia LWX 222/223.)

Vivaldis Konzert „L'estro armonico" wird von dem Pro Arte-Quartett mit der Grazie und dem Schwung gespielt, den diese gesunde Musik ausstrahlt. Es ist ein ideales Musizieren, das Vivaldis Größe (zu dem sich J. S. Bach ja besonders hingezogen fühlte) bewußt werden läßt.
(Electrola DB 2148.)

Ungarische Militärmusik in temperamentvollem Vortrag und zündendem Rhythmus bietet die Kapelle des Königl. Ungar. Honved-Inf.-Regiments „Maria Theresia" mit dem Toldi-Marsch und dem Hunyad-Janos-Marsch. Den Fachmusiker wird die virtuose Handhabung der Blasinstrumente fesseln. (Odeon O—26144.)

Inno a Roma, eine der Nationalkompositionen des neuen Italiens, ist ein Beispiel dafür, wie einer der großen Namensträger der Musik seinem Volk Werke schenken kann, die zum Besitz aller werden. Puccini ist durch diese Hymne in Italien ebenso volkstümlich wie durch seine Opern. Rundfunkchor und Orchester „E. I. A. R." tragen das Werk mit Vollendung und südländischem Schwung vor. Hinreißend auf der anderen Plattenseite die zündende Wiedergabe der Giovinezza durch das Orchester. (Odeon O—26218.)

Eine Siebenbürgische Ouvertüre von Hans Brückner, auf Volksweisen aufgebaut, wird von Otto Dobrindt und seiner Kapelle flott gespielt. Man hat stimmungsvolle, gehobene Unterhaltungsmusik vor sich. (Odeon O—26165.)

Ria Ginster hat sich zur Aufgabe gemacht, sämtliche Liedkompositionen Mozarts auf die Platte zu bannen. Ihre gepflegte Singweise wird den Liedern vorbildlich gerecht. Der Vortrag ist prachtvoll ausgearbeitet, so daß die „Abendempfindung" sowie die auf einer Plattenseite vereinigten Gesänge „Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte" und „Der Zauberer" eine Wiedergabe erfahren, die für jeden Musikfreund genußvoll sein und darüber hinaus die Aufmerksamkeit der Sänger in verstärktem Maße auf die bei Mozart beschlossenen Schätze lenken wird. (Electrola DB 3398.)

Aus dem Odeon-Archiv wird eine Aufnahme einer spanischen Carmen vorgelegt. Die vor einigen Jahren auf der Höhe ihrer Laufbahn verstorbene Conchita Supervia interessiert durch die zahlreichen Feinheiten im Vortrag der Sequedilla und der Habanera. Namentlich als Studienmaterial wird man diese Veröffentlichung begrüßen. (Odeon O—4786.)

Aus Smetanas „Verkaufter Braut" singen Margarete Teschemacher und Marcel Wittrisch das große Duett „Mit der Mutter sank zu Grabe". Der leuchtende Sopran der Sängerin ist eine der ansprechendsten Plattenstimmen der neueren Zeit. Die anheimelnde Melodik Smetanas nimmt ohne weiteres gefangen, zumal das Orchester der Berliner Staatsoper unter Seidler-Winkler sehr sauber musiziert. (Electrola DB 4538.)

Jacques Urlus, der ehemals berühmte holländische Tenor, wird mit einigen seiner Glanzstücke (aufgenommen 1927) herausgebracht: mit der Gralserzählung aus „Lohengrin" und dem Gebet aus Massenets Oper „Der Cid". Offenbar hatte der Künstler zur Zeit der Aufnahme den Höhepunkt seiner Laufbahn bereits überschritten, so daß man in erster Linie die Feinheiten des Vortrags verfolgen wird. (Odeon O—9111.)

Akustisch mißglückt ist Herbert Ernst Grohs Aufnahme der Arie „Sanfter Schlummer" aus Cornelius' „Barbier von Bagdad", weil sich der Tenor dem Chor gegenüber kaum durchsetzt. Besser klingt die Arie des Sängers aus dem „Rosenkavalier". (Odeon O—26132.)

Das berühmte Zigeunerbaron-Duett „Wer uns getraut" wird von der finnischen Sopranistin Aulikki Rautawaara und Peter Anders reizvoll gesungen. Daneben nimmt sich Lehars Rastelbinder-Duett „Wenn zwei sich lieben" musikalisch dürftig aus. (Telefunken E 2572.)

Karl Schmitt-Walter singt Schlagerlieder mit passendem Ausdruck. Millöckers Lied „Dunkelrote Rosen" und ein Tonfilmlied von Stolz werden durch so viel Gesangskunst geadelt. (Telefunken A 1906.)

Demgegenüber hält sich Benjamino Gigli an die volkstümliche italienische Melodik. Tostis „La Serenata" und eine Mattinata Veneziana erstehen in dem ganzen Schmelz, den die ausdrucksfähigste Tenorstimme der Gegenwart zu vergeben hat. (Electrola DA 1618.)

Erna Sack zeigt ihre Vielseitigkeit in der überlegenen Ausarbeitung von zwei Szenen aus der „Fledermaus". Ihre unerreichten Glockentöne in der Höhe sind hier Mittel der Gestaltung, am reizvollsten in „Spiel' ich die Unschuld vom Lande". (Telefunken E 2571.)

Französischer Charme zeichnet eine Aufnahme von Martina Farrar aus, die mit dem Chanson „Si petite" beweist, wie man aus einer Nichtigkeit durch Vortragsfinessen eine unterhaltsame Platte werden lassen kann. (Telefunken A 2576.)

Imperio Argentina, eine spanische Sängerin und Tänzerin, die durch den Film bekanntgeworden ist, trägt mit einer fast männlichen, metallischen Stimme Tanzlieder vor, die in der Vortragsart maurische Elemente enthalten. Die Exotik dieser Aufnahmen (ein Lied wird zur Gitarre gesungen) sichert ihnen besonderes Interesse.

(Odeon O—4795.)

Die Wiener Sängerknaben bestätigen mit einer Aufnahme von Mozarts „Ave verum" erneut, daß auch auf der Schallplatte Knabenstimmen mit zu den nachhaltigsten Eindrücken überhaupt gehören. Die Platte ist klanglich vollkommen. (Odeon O—7784.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

Neue Noten

Neue Orchestermusik

Daß unsere junge deutsche Musik in ihrer spielerischen und musikantischen Art sich auf dem Wege zur Gesundung befindet, bezeugt wieder eine Reihe uns seitens der Verleger eingesandter Werke.

Die Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg, hat eine „Gartenmusik" von Helmuth Jörns herausgegeben. Der Titel besagt, wie diese Musik aufgefaßt sein will, doch ist sie mehr, als mancher vielleicht unter dieser Bezeichnung vermutet: Sie ist ein bedeutender Schritt vorwärts auf dem Wege zu einer künstlerischen Volksmusik! Sehr hübsch und kunstvoll sind besonders die Sätze: Festlicher Aufzug, Dreiertanz, Marsch und der Doppelschritt. Anscheinend fehlt in der gedruckten Partitur noch der letzte Satz.

Ähnlich versucht auch Karl Marx in seinen „15 Variationen über ein deutsches Volkslied" („Was wollen wir auf den Abend tun") für Orchester (Verlag Kistner & Siegel, Leipzig) eine neue Sprache zu reden. Haltung und stilistische Sauberkeit sind die Vorzüge dieses Werkes. Der Instrumentationsstil hat seinen Ursprung in den heute üblichen Spielmusiken. Vielleicht wird diese Art der Instrumentierung noch einmal eine Zukunft haben, auf jeden Fall ist sie kein Blendwerk.

In einer Art modernem Mozart-Stil hat Sigfrid Walther Müller die „Gohliser Schloßmusik" für kleines Orchester geschrieben. Auch die Instrumentierung: 2 Oboen, 2 Hörner und Streicher, hat ihr Vorbild in den Divertimenti der Mozart-Zeit. (Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.)

Eine brauchbare Unterhaltungsmusik sind die „Drei alten Bauerntänze" für Orchester von Willi Gensler (Afa-Verlag, Berlin). Sie wollen nicht „originell" sein, sind derb und lustig instrumentiert und machen auch den Musikern Spaß. Auf jeden Fall ist solche Musik, die in ihrer Art gekonnt ist, vielen anderen Stücken, denen man Schreibtisch- und Dachstubenluft anmerkt und die den Anspruch erheben, etwas „Besseres" sein zu wollen, vorzuziehen.

Zwei gutklingende, im bewährten herkömmlichen Stile geschriebene Kompositionen für Streichorchester sind „Aus der Kindheit" von Sergei Bortkiewicz op. 39 (Verlag Litolff, Braunschweig), eine Suite nach dem Roman Leo Tolstoj, nach den Klavierstücken von Bortkiewicz für Streichorchester eingerichtet; — und „Die Verlassene" von Armas Järnefelt (Breitkopf & Härtel, Leipzig), ein Stimmungsbild in nordischen Farben, dem ein finnisches Volkslied zugrunde liegt. Festlich rauschend, effektvoll instrumentiert ist die „Festmusik" von Felix Raabe (Arthur Parrhysius Verlag, Berlin). Sie gipfelt in einem wirkungsvollen Schlußgesang (ad lib.) für einstimmigen Chor nach Worten von Fichte: „Du sollst an Deutschlands Zukunft glauben."

Ein sehr schön klingendes Orchesterstück — für alle Programme geeignet — ist die Suite „Alt-Niederland" von Hermann Unger op. 77. Den vier Sätzen dieser Suite: „Sterbe-Gesang", „Liebeslied", „Trinklied" und „Holzschuhtanz" liegen altniederländische Volksweisen zugrunde, die frei sinfonisch ausgestaltet wurden. (Verlag Ries & Erler, Berlin.)

Zum Schluß noch eine „Sinfonische Musik" für Blasorchester von Eberhard Ludwig Wittmer (B. Schott's Söhne, Mainz). Das Werk wurde im Auftrage des Reichsluftfahrtministeriums geschrieben, und zwar für die Besetzung der Luftwaffenblaskapellen, die außer den in den Infanteriekapellen üblichen Instrumenten noch vier Saxophone aufweist. Dieses Werk ist für die Blasmusik neuartig. Man möchte wünschen, daß bald weitere Werke derselben Art folgen mögen; denn der Grund für die unzeitgemäßen und zum Teil schlechten Programme unserer Blaskapellen liegt zur Hauptsache darin, daß keine besseren Stücke vorhanden sind. Hier nun ist eine Komposition, die künstlerisches Niveau hält und die, sorgfältig einstudiert, bei repräsentativen Anlässen von Wirkung sein wird. Hans Uldall.

Spielmusiken

Unsere musizierenden Kreise, besonders die Spielscharen der Hitler-Jugend und die Schulorchester, seien auf folgende Neuerscheinungen hingewiesen:

Armin Knab: „Suite im alten Stil" (Verlag Litolff, Braunschweig). Ein wertvolles, gutklingendes Werk, ausführbar für drei Streicher (Violine, Bratsche, Cello) oder Streichorchester.

Henry Purcell: „Spielmusik zum Sommernachtstraum" für 4 Streich- oder Blasinstrumente und Generalbaß, herausgegeben von Hilmar Höckner (Bärenreiter-Verlag, Kassel). Die Musik ist Purcells Oper „Die Feenkönigin" (Bearbeitung von Shakespeares „Ein Sommernachtstraum") entnommen und eignet sich als Spielmusik für häusliches Musizieren, für Jugendkonzerte und sogar als szenische Musik bei Aufführung des „Sommernachtstraums".

Chr. W. Gluck: Sinfonie G-dur (Verlag Kallmeyer, Wolfenbüttel). Ein reizendes Werk, herausgegeben von Adolf Hoffmann für vierstimmiges Streichorchester (Klavier nach Belieben). Diese Sinfonie erscheint erstmalig in Druck.

Jugend- und Volksmusik

„Boarisch", eine Folge von sechs altbayerischen Gstanzln für einstimmigen Jugendchor und Schrammelmusik von Heinrich Kaspar Schmid op. 104 (Verlag Max Hieber, München).
Eine lebendige, frischmusizierende Volksmusik.

„Volksmusik aus Oberösterreich" für zwei Melodieinstrumente (3. Stimme nach Belieben), Gitarrebegleitung und Harmonikabezeichnung, herausgegeben von Viktor Korda und Karl M. Klier (Verlag Doblinger, Wien).
Originale Volksmelodien in leichtspielbaren Sätzen.

Musiken für den Schul- und Hausgebrauch

„Besuch im Schlaraffenland", ein Spiel für Kinder von Rudolf Hägni für 2 Flöten, 2 Geigen, Cello, Kinderchor und Klavier, in Musik gesetzt von Alfred Keller (Verlag Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig).
Ein nettes kleines Märchenspiel, szenisch aufzuführen. Besonders als Weihnachtsaufführung geeignet.

„Fridericus Rex", Volkslieder aus der Zeit des großen Königs in ein- und zweistimmigem Satz, herausgegeben von Hans Fischer (Verlag Diehweg, Berlin-Lichterfelde).
Eine Sammlung von bekannten und unbekannten Soldaten- und Volksliedern aus der friderizianischen Zeit, die es wert sind, auch heute wieder von unserer Jugend gesungen zu werden.

„Von Kampf und Liebe", Lieder aus meiner Sammelmappe, auch zur Laute zu singen, von Hanns Heeren (Verlag Diehweg, Berlin-Lichterfelde).
Leichtsingbare, ansprechende Originalkompositionen im Volksliedtone, zum Teil während des Krieges im Schützengraben entstanden. Manche der Melodien nach Texten von Löns sind bereits bekanntgeworden.

Concertino in D-dur für Violine und Klavier von Ferdinand Küchler, op. 14 (Verlag Hug & Co., Leipzig-Zürich).
Das Werk ist für Anfänger oder Kinder geschrieben. Die Violinstimme bewegt sich in der ersten Lage. Musikalisch ist es nicht gerade eigenartig, aber da es immerhin gut klingt, wird ein Anfänger wohl daran lernen können.

Daß der Verlag Steingräber, Leipzig, noch in unserer Zeit ein „Bruckner-Album" für Harmonium herausgibt, in dem, von G. Trexler bearbeitet, Teile aus chorischen und instrumentalen Werken des Meisters zusammengestellt sind, läßt darauf schließen, daß auch heute noch Absatz für derartige Musikalien vorhanden sein muß, obwohl doch sicher die christlichen Jungmännervereine, die früheren Pflegestätten des Harmoniumspiels, inzwischen von einem frischeren Winde durchweht sein dürften. Es sei damit nichts gegen das Harmoniumspiel gesagt und nichts gegen die Bearbeitung in satztechnischer Hinsicht; aber muß es ausgerechnet ein Meister wie Bruckner sein?

Hans Uldall.

Schulwerke

Robert Treml: „Die Grundlagen des Gitarrespiels" (Verlag Adolph Nagel, Hannover).
Nicht nur die Musikliebhaber, sondern auch die Musiker und unter diesen besonders die Komponisten sollten sich einmal mit der Gitarre und ihrem Spiel befassen. Mancher wird dann einsehen, daß die Gitarre nicht ein langweiliges Akkordinstrument, sondern ein Melodieninstrument mit überraschenden Ausdrucksmöglichkeiten ist. Es ist zu begrüßen, daß in der Werkreihe des Kulturamtes der Reichsjugendführung in Verbindung mit der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" ein ausgezeichnetes Schulwerk erschienen ist, das an Hand zahlreicher Abbildungen und Notenbeispielen den Aufbau der Spieltechnik aus der Einstimmigkeit herleitet. Möge es dazu beitragen, daß die Gitarre aus ihrem Dornröschendasein wieder für

die deutsche Hausmusik geweckt wird und die ihr zukommende Stellung als Begleit- und Melodieinstrument einnimmt.

Hugo Herrmann: „Schule für das Piano-Akkordeon" für 12- bis 24bässige Instrumente, I. Buch (Verlag M. Hohner, Trossingen).
Ist die Gitarre bei vollendeter Beherrschung ein Hausinstrument, das selbst hohen künstlerischen Ansprüchen genügen kann, so bleibt das Balginstrument, hierzu gehört auch das Akkordeon, stets ein Instrument für die Geselligkeit und Unterhaltung. Nichtsdestoweniger ist es aber Pflicht und Aufgabe unserer Zeit, gerade diese Art der Musik in dem ihr gegebenen Rahmen zu pflegen. Hugo Herrmann, der namhafte Musiker, hat sich dieser Aufgabe unterzogen und gibt jetzt, nachdem er verschiedene Originalmusiken für dieses Instrument komponiert hat, eine Schule für das Piano-Akkordeon heraus. Der Name des Verfassers bürgt dafür, daß der junge Akkordeonspieler von vornherein richtig in die Anfangsgründe der Musik eingeführt wird.

Horst Günther Scholz: „Der Laiendirigent" (Chr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde).
Ausgehend davon, daß die Laienorchester sich oft keinen Berufsdirigenten leisten können, ist im Auftrage der Fachschaft Volksmusik dieses Lehrbuch entstanden, das den Laiendirigenten das dirigiertechnische Rüstzeug vermitteln soll. Der Verfasser ist dabei mit lobenswerter Gründlichkeit zu Werke gegangen, so daß man selbst jedem Berufsdirigenten empfehlen möchte, sich aus diesem Buche Anregung zu holen.

Hans Uldall.

Neuausgaben älterer Musik

Unter den verschiedensten Gesichtspunkten werden in unübersehbarer Menge Haupt- und Nebenwerke wichtiger und belangloser Musiker früherer Zeiten (vorwiegend des 18. Jahrhunderts) auf den Markt gebracht. Das ist zu einem beträchtlichen Teil ein bedauerliches Zeichen des Mißtrauens gegenüber dem zeitgenössischen Schaffen seitens der Musikalienverleger. An dieser Stelle darf das wohl ausgesprochen werden, ohne daß man den Tadel mangelnden Verständnisses für die bedeutenden Leistungen unserer Vergangenheit erheben wird.

Es gibt selbstverständlich auch vieles, das eine wirkliche Bereicherung der zugänglichen Literatur bildet, und nur darauf gedenken wir näher einzugehen. Da muß auf ein „Andante und Rondo ungarese" für Viola und Orchester von Carl Maria von Weber (Edition Schott) hingewiesen werden. Es ist eine von Georg Schünemann besorgte Erstveröffentlichung auf Grund einer in der Berliner Preußischen Staatsbibliothek aufbewahrten Eigenschrift Webers. Das 1809 geschriebene Werk wurde später für Fagott „gänzlich umgeschmolzen", wie Weber schreibt. Die Komposition bereichert die spärliche Bratschenliteratur, und sie gibt dem Spieler Gelegenheit zur Entfaltung beträchtlicher Technik. Unkompliziert und in der Melodik von typisch Weberschem Schwung getragen, verdient das Werk bekannt zu werden. Die Instrumentierung für kleines Orchester birgt ebenfalls manche Reize. Neben der Partiturausgabe liegt eine Einrichtung mit Klavier vor.

Aus dem Handschriftenbesitz der Stadt Wien legt Alfred Orel zwei Arien von Joseph Haydn für Sopran und Orchester vor (Musikwissenschaftlicher Verlag, Leipzig). Die beiden Konzertarien vermitteln ein Bild des meist unterschätzten Opernkomponisten Haydn. Die Szene der Bernice ist ebenso wie die Arie der Errisena auf einen Text von Metastasir geschrieben. Die Szene ist in London 1795 entstanden. Man wird dem Herausgeber recht geben in der Feststellung, daß sich Haydn hier als dramatischer Komponist ganz großen Stils zeigt. Anders die Arie der Errisena, die lediglich auf die Herausstellung großer Gesangskunst und feiner Melodik berechnet ist. Der vorbildliche Stich der Partitur, der ein Klavierauszug unterlegt ist, verdient Erwähnung.

Einen besonderen Zweck erfüllen die von Adolf Hoffmann herausgegebenen Instrumentalmusiken für Fest und Feier (Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel), wenn sie — wie die jüngsten Hefte — Schöpfungen unserer Großmeister erfassen, die geeignet sind, die letzten etwa vorhandenen Hemmungen bei der Jugend und im ganzen Volk zu überwinden. Da liegen 12 deutsche Tänze, 12 Menuette und 6 ländlerische Tänze von Beethoven in einem Band vor. Die Besetzung für 2 Geigen und Baß (oder Violoncello) ist so recht dazu angetan, ihnen weite Verbreitung zu sichern. Gleichzeitig sind von Mozart und Haydn je ein Band mit Tänzen in der gleichen Besetzung erschienen. Diese Tänze, die im allgemeinen nur dem Wissenschaftler bekannt sind, bieten eine Fülle herrlichster Melodien und bilden ein Zeugnis für die enge Verbundenheit der Großen unserer musikalischen Klassik mit der Volksmusik ihrer Zeit, die sie durch diese Aufzeichnungen und Einrichtungen veredelten.

Im Verlage Kistner & Siegel, Leipzig, sind fünf Kantaten von Georg Friedrich Händel für

Alt- oder Baritonstimme von Hermann **Mulder** herausgegeben und mit Klavierbegleitung versehen worden. Es sind Kantaten auf italienische Texte, die Hans Joachim Moser in freier Nachdichtung verdeutscht hat. Musikalisch handelt es sich um reife Schöpfungen Händels, die für den Sänger dankbare, aber keineswegs einfache Aufgaben bieten. Man kann nur wünschen, diesen Kantaten (durchweg Gesänge der Liebe), die sich durch eine blühende Melodik auszeichnen, in den Konzertsälen zu begegnen.

Herbert Gerigk.

Kaestner-Spittler: Aus Alt-England. Stücke und Tänze englischer Meister für f-Altblockflöte und Klavier (Cembalo). Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Eine wertvolle Sammlung für das Spiel auf der Altblockflöte in f sind die „Old English Air and Dances". Der ganze Melodien- und Bewegungsreichtum aus Englands musikalischer Hochzeit spricht aus diesen kleinen Stücken. Es handelt sich hier nicht um ausgesprochene Originalkompositionen für dieses schöne Hausinstrument, sondern um eine Einrichtung, die sich aus dem Gebrauch der Zeit rechtfertigen läßt. Die leichten bis mittelschweren und durchaus flötengerechten Musiken sind eine gute Vorschule für die Sonaten von Händel und Telemann. Der Klaviersatz ist einfach und entspricht dem Stil der Zeit.

Karl Gofferje.

Giambattista Pergolesi: Raccolta di Arie inedite für Gesang und Klavier. G. Ricordi & Co., Leipzig, Mailand.

Der Herausgeber Allessandro **Longo** legt dreizehn Arien und Kanzonen aus unbekannten, weil unveröffentlichten Opern und Kantaten des jung gestorbenen Pergolesi vor, die durchweg von blühender Melodik erfüllt sind und die eine Menge musikalischer und deklamatorischer Feinheiten enthalten. Diese Auswahl von Gesängen läßt bedauern, daß man noch keine Gesamtausgabe des Schaffens von Pergolesi in Angriff genommen hat, der als eine Art italienischer Mozart bezeichnet werden darf. Wenn man der vorliegenden Ausgabe eine deutsche Übersetzung beigefügt hätte, würden sich die Arien wahrscheinlich auch die deutschen Konzertsäle erobert haben. Die Natürlichkeit der Stimmführung, die Beseeltheit der Einfälle und der unerschöpfliche melodische Reichtum sollten jedoch auch der italienischen Ausgabe die besondere Aufmerksamkeit der Sänger sichern, zumal die Einrichtung der Arien große Sorgfalt verrät. Herbert Gerigk.

Hanns Mießner: Singend hinaus. Zwanzig Marschlieder. Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Die deutsche Jugendbewegung, vom Wandervogel angefangen bis hin zur Staatsjugend der Gegenwart, hat in einer einzigartigen Entwicklung die verlorengegangene, lebendige Verbindung des Menschen zum Volkslied, als dem Ausdruck deutschen Wesens, wiedergefunden. Auf dem Wege dieser Entwicklung hat sich auch der deutsche Mensch in seiner Haltung erneuert. Es war eine Wandlung zur Einfachheit, Echtheit und Wahrheit, zu den Grundtugenden volkhafter Art. Das konnte nicht ohne Einfluß auf das Lied bleiben. Aus dem Bestande der Vergangenheit wurzelten die besten Werte wieder ein, und neues Gut wurde nur anerkannt, wenn es den Gesetzen unseres Blutes nicht zuwiderstand. Allem Halben und Seichten aber galt der Kampf, heute wie ehedem. Dieser Vorgang, der in seinem Kern eine politische und völkische Bewegung ist, beginnt langsam ein ganzes Volk zu erfassen. Der Staat hat sich seiner angenommen, weil er weiß, daß er hier einen starken Bundesgenossen für seinen Aufbau am Volkstum findet.

Um so mehr ist man erstaunt, wenn ein namhafter Verlag heute noch eine Liedsammlung herausgibt, die von einer völligen Haltlosigkeit in diesen Dingen zeugt. Eine überlebte Zeit scheint stehengeblieben und drei Jahrzehnte deutscher Kulturwandlung und das politische Geschehen der Gegenwart spurlos vorübergegangen zu sein.

Zunächst die Texte. Man liest und traut seinen Augen kaum:

1. „Tritt gefaßt und frisch gesungen! Links, rechts, links aus vollen Lungen!
   Hell auf schmettert der Tenor, tief der Bässe mächt'ger Chor.
   Wandern wir durch weite Wälder, Berg und Wiesen und durch blühnde Felder,
   mit Gesang und mit Humor.
2. Mädel hinter der Gardine grüßt mit selig süßer Miene,
   wie ein Rosenstock erblüht, wenn's die Mutter nur nicht sieht!
   Mädel laß dich nicht betören, was die Sänger dir als ewig schwören
   weht vorüber wie ein Lied.
3. Hell lacht uns die liebe Sonne! Kühler Lufthauch, welche Wonne!
   Und der Durst macht uns ganz krank!
   Leis die Kehlen schon ermatten! Endlich winkt aus Waldesschatten
   frohe Einkehr, Gott sei Dank!"

Otto Mießner.

Von demselben Verfasser:

„Bei heiterem Rasten den klingenden Sang! Klettert an ragenden Bergen entlang!"

In „Liebe, Heimat und Vaterland" ist alles enthalten, was es an Vorzügen gibt: kühne Burgen, Ströme, Rosen an der Mädchen Mund, süße Waldesstimmen, Sensenrauschen, Hammerschlag, Ruhm, Preis, Gefühle und — Schwüre. Es sind, wie bei weiteren fünf Liedern, die abgeschmackten Requisiten einer unechten Zeit. Nicht das Leben singt, sondern Leben wird mit den Augen des Spießers betrachtet, museal geordnet und in dichterisch völlig unzulängliche Formen gebracht. Was bleibt von den zwanzig Liedern noch übrigen. Zwei überlebte Männerchorweisen, zwei belanglose neue Lieder, zwei alte Schulgesänge, drei Kanons und zwei Lieder, die wir aus politischen Gründen ablehnen müssen. Diese Minderwertigkeiten sind instinktlos neben vier unserer schönsten Wanderlieder gesetzt, der einzigen und längst Allgemeingut gewordenen Hochwertigkeit, die dieses Heft aufzubringen vermag. Den Texten entsprechen die Vertonungen. Man fragt sich vergeblich, wie Männer vom Schlage eines Haas, Stürmer und Lang sich zu solchen Vertonungen hergeben konnten, zumindest in eine solche Ebene sich begaben. Man kann zu solchen Texten keine guten Weisen schreiben, und so tragen auch die Melodien durchaus wie die Texte den Stempel des unwiederbringlich Vergangenen. Die Sätze des Herausgebers Hanns Mießner sind Muster einer mißverstandenen Polyphonie und wirken in Verbindung mit Text und Melodie geradezu lächerlich und grotesk. Karl Gofferje.

Cesar Bresgen: Sinfonisches Konzert für Klavier und Orchester, Werk 21. Musikverlag Willy Müller, Karlsruhe.

Von unseren ganz Jungen ist Cesar Bresgen zweifellos einer der produktivsten. Bresgen ist noch ein Suchender. Auch dieses Sinfonische Konzert für Klavier und Orchester dürfte stilistisch und inhaltlich keineswegs das Endergebnis einer Schaffensentwicklung sein. Bewundernswert ist der Wille zu großangelegter Form bei konzentrierter Thematik. Reizvoll sind die harmonischen Umspielungen in der Solostimme. Es ist keineswegs ein Klavierkonzert im üblichen Sinne, das in effektvollen Solokadenzen gipfelt, sondern eher ein sinfonisches Orchesterwerk, in dem die Klavierstimme die dominierende ist. Das Schaffen Bresgens wurzelt im Handwerklichen und im gesund Musikantischen. Das frisch Zupackende seiner Art, einerlei, was er schafft und ohne unnötige Grübeleien, ist der ungekünstelte Ausdruck unserer heutigen Zeit, die einer Zeit, in der jeder gute Musiker „Sonaten aus'm Ärmel schüddeln" mußte, verwandter ist, als der Zeit eines unechten, unnatürlichen Ästhetentums, wie der jüngst verflossenen, deren künstlerische Ergebnisse noch immer und voraussichtlich bis in alle Ewigkeit verborgen in Schreibtischen und Archiven der Aufführung harren. Hans Uldall.

Landgraf Moritz von Hessen: Kanzone. **Sebastian Lemle:** Kanzone. Beides Bärenreiter-Blasmusik.

Die Veröffentlichung zweier Blasmusiken aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges ist um so mehr zu begrüßen, als der Herausgeber, Fritz Dietrich, nicht allein dem Historiker eine seltene Spezies alter Instrumentalmusik bekanntmacht, sondern durch Bearbeitung für heutiges Blasorchester dem gegenwärtigen Bedürfnis dient. Die Kompositionen sind großartig und eignen sich gut für Feiern der Bewegung. Möchten sich doch viele Musikzüge der Gliederungen und Trompeterkorps einmal dieser Prachtstücke altdeutscher Bläsermusik annehmen! Walter Haacke.

Helmut Paulsen: Jan Hinnerk. Variationen über ein althamburger Volkslied für 3 Geigen, 3 Bandoneons oder Akkordeons, Streichbaß und einstimmigen Chor ad lib. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Diese Spielmusik eröffnet die Werkreihe „Klingender Feierabend" des Amtes Feierabend der NS.-Gemeinschaft Kraft durch Freude in Verbindung mit dem Kulturamt der RJF. und wendet sich an Laienspielgruppen. Paulsen ist bestrebt, für die Balginstrumente, deren Spiel eine „Modeseuche" zu werden drohe, eine arteigene Musik zu schaffen. Abgesehen von der technisch vorzüglichen Behandlung des volkstümlichen Klangkörpers ist eine reizende Komposition entstanden, die sich den Ländlichen Tänzen Paulsens würdig anreiht.

Walter Haacke.

Nik. Adam Strungk: Zwei Doppelfugen. Organum IV. Reihe: Orgelmusik Nr. 18. Kistner & Siegel, Leipzig.

Wer den rühmlichen Lebenslauf Strungks kennt, wird sich gern mit den vorzüglich gearbeiteten Stücken beschäftigen. Das Kapriccio über den Choral „Ich dank dir schon durch deinen Sohn" erinnert mit seinen lebhaften geigerischen Figuren an die Virtuosität Strungks auch auf diesem Instrument. Den Historiker wird interessieren, daß Händel sich Strungkscher Motive in seinen Oratorien „Saul" und „Israel" bedient.

Walter Haacke.

Max Henning: Toccata und Fuge G-dur für Orgel Op. 77. Westend-Verlag Max Henning, 1938.
Bei dem 72jährigen Tonsetzer besticht immer wieder das solide Können, das glatte Notenbild. Je öfter man indessen seine Stücke spielt, um so mehr enttäuschen sie. Es sind Produkte eines Handwerkertums mit virtuos beherrschter Harmonielehre, die eigensinnig und rückständig den modernen Schaffenswillen nicht kennen will. Die Süßlichkeit der Akkordfolgen überschreitet die Grenzen des Geschmacks. Walter Haacke.

* Musikalisches Schrifttum *

Die Besprechungen von neuem Musikschrifttum werden im Einvernehmen mit der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums veröffentlicht.

Zwei Tschaikowsky-Bücher

„Geliebte Freundin." Tschaikowskys Leben und sein Briefwechsel mit Nadeshda von Meck. Von C. Drinker Bower und Barbara von Meck. Aus dem Englischen unter Benutzung der russischen Originalbriefe von Wolfgang E. Groeger. Titel der amerikanischen Ausgabe: „Beloved Friend." Paul List-Verlag, Leipzig, 1938.

„Der Gedanke, daß irgendwann ich tatsächlich ein Teilchen des Ruhmes erringen werde und daß das Interesse an meiner Musik auch das Interesse an meiner Person wecken wird, ist für mich bedrückend. Ich kann, Hand aufs Herz, sagen, daß mein Gewissen rein ist und daß ich nichts habe, um mich dessen schämen zu müssen. Aber der Gedanke, daß irgend einmal man sich bemühen wird, in die intime Welt meiner Gefühle, meiner Gedanken und in all das einzudringen, was ich zeit meines Lebens vor der Berührung mit der Menge so sorgfältig gehütet habe — dieser Gedanke ist sehr schwer und traurig." (Tschaikowsky an Frau von Meck. Kamenka, 9. August 1880. Seite 398, Band II der Gesamtausgabe des Briefwechsels.)

Der Titel dieses amerikanischen Buches: „Geliebte Freundin" ist bestimmt und beabsichtigt unrichtig, denn während voller dreizehn Jahre des Briefwechsels Tschaikowskys mit Frau von Meck hat Tschaikowsky seine Gönnerin nie anders genannt als „mein Freund" mit etwaigen Ergänzungen wie lieber, guter, teuerer usw.

Und dieses Wort „Freund", auf eine Frau angewendet, ist durchaus kein Kapriccio von Tschaikowsky, sondern ist in der russischen Sprache selbst festbegründet und mit der Psyche des russischen Menschen verankert. Die russische Sprache ist außerordentlich reich an Unterscheidungen und Schattierungen der Begriffe und ist sehr genau in ihren Anwendungen — die Mühe des Sprechers oder des Schreibers vorausgesetzt, diese Unterscheidungen auch anwenden zu wollen. — In seiner Beziehung zur Frau unterscheidet der Russe (wir sprechen von der Zeit vor dem Aufkommen des unterscheidungslosen Sowjetwortes „Bürger" bzw. „Bürgerin") erstens die Bezeichnung „Freund" im Sinne reiner Freundschaft, ohne jeden erotischen Beigeschmack; zweitens „Freundin" oder noch genauer „Freundin des Lebens" im Sinne der Lebensgemeinschaft (die Ehe inbegriffen) und drittens „Geliebte" im Sinne des Liebesverhältnisses, mit einem Unterton materieller Abhängigkeit und mit einem leisen Klang der Geringschätzung. (Es gibt noch mehrere Varianten und Kombinationen der Worte.) — Wie man sieht, die Auswahl ist reich, und Tschaikowsky verwendete eben die einzig richtigen und seiner tatsächlichen Beziehung zu Frau von Meck entsprechenden Worte: „Mein bester Freund" — ganz unmißverständlich. Und wenn die Verfasser und der Übersetzer des Buches es für möglich halten, die Widmung der Vierten Sinfonie an Frau von Meck, die unmißverständlich „Meinem besten Freunde" lautet, zu belassen, wo liegt dann ein Grund dazu, die unrichtige Übersetzung der Anrede als „Geliebte Freundin" sehr mißverständlich anzuwenden? — Man ist versucht, darauf zu antworten: in der Lust an Sensation, in der Sucht nach einem schreienden, verlockenden Titel, der den Leser in eine ganz falsche Urteilssphäre versetzt und den Briefwechsel in eine Belichtung à la Siegmund Freud rückt. Und wenn der Übersetzer erst ganz am Ende des Buches (Seite 466) den Leser darüber belehrt, daß Tschaikowsky „diese Form ‚meiner besten Freundin', die auch im Russischen möglich ist (?!), sowohl in der Widmung, als auch in den Briefen sorgfältig vermied", so ist es nicht einzusehen, warum sich der Übersetzer das Recht herausnimmt, Tschai-

kowsky zu korrigieren und eine so wichtige Bezeichnung sinnverkehrend zu übersetzen.

Daß es der Verfasserin um Sensation zu tun war, beweisen uns die bedauerlichen „Enthüllungen", die vielleicht in einem Vorstadtroman oder in einer sexualpsychologischen Abhandlung der Freudschen Schule gut untergebracht wären, nicht aber in ein Buch hineingehören, das vorgibt, sich auf den authentischen Briefwechsel zwischen Tschaikowsky und Frau von Meck zu stützen. In diesem Briefwechsel als solchem ist nichts enthalten, was für die Interessenten der Sexualpsychologie irgendwie von Belang gewesen wäre. Im Gesamtwerk, welches drei Bände umfaßt und eintausendzweihundertunddrei Briefe enthält (Anhangsbriefe nicht mitgezählt) — von denen im amerikanischen Buch nur der zehnte Teil zitiert worden ist —, lernen wir Tschaikowsky in seiner Gesamteinstellung zur Umwelt kennen, und zwar durch ihn selbst ohne „dichterische" Kommentare der Outsider.

Eine „dichterische" Probe (eine von den vielen!): „Was wartete seiner (Tschaikowskys — von Verfasserin im übrigen fast durchweg nur Peter (!) genannt) am Ende der Reise? Ob Antonia (die Ehefrau) wohl auf dem Bahnhofe sein wird? Sie wird auf dem Bahnsteige stehen, ihr frisches Gesicht dem Wagenfenster zugewandt, ihre Hände ausgestreckt. Ach, diese Hände! ausgestreckt, immer ausgestreckt, hungrig unentweichbar..." Und so weiter in derselben Tonart. Von solchen und ähnlichen Geschmacklosigkeiten findet sich in diesem Buch eine ansehnliche Anzahl.

Doch beschränken wir uns auf einige Merkwürdigkeiten dieses Buches. Auf Seite 12 wird behauptet: „Tschaikowskys Dankbarkeit Nadjeshda von Meck gegenüber war ihm nie eine Bürde, sondern eine Freude."

Lesen wir nun, was Tschaikowsky selbst über diese Freude der Dankbarkeit an seinen Bruder Anatol schreibt: „Nach Hause gekommen, fand ich den Geldbrief der Nadjeshda Filarjetowna vor. Anstatt drei Tausend, schickte sie mir vier Tausend. Ich möchte, daß dies die letzte Sendung wäre. Ich weiß nicht warum, aber diesmal ist mir das Bewußtsein, die erstaunliche Freigebigkeit dieser Frau zu exploitieren, sehr bedrückend." (31. I. 1878.) ... „Nach dem Frühstück schrieb ich einen langen Brief an N. F. Stelle Dir vor, zum ersten Mal seit Beginn unseres Briefwechsels habe ich Schwierigkeiten gehabt, die richtige Ausdrucksweise zu finden. Ist es deshalb, weil ich mich schäme, ist es, weil es ungemein schwer ist, ewig zu danken und zu danken — kurz, ich quälte mich gehörig ab, bevor ich meinen Brief fertig brachte." (1. II. 1878.)

Auf Seite 35 wird uns ein Herr Wladislav Pachulski als „polnischer Geiger" vorgestellt und so nebenbei gesagt, daß dieser Herr Pachulski später der Schwiegersohn der Frau von Meck wurde. Von seiner wirklichen Eigenschaft im Hause Mecks, von seiner „Karriere" (nicht als „polnischer Geiger" und noch weniger als Komponist), von seiner Rolle im Leben der beiden Briefschreiber und im „Abbruche der Beziehungen" — kein Wort. Anstatt dessen unternimmt die Verfasserin eine Exkursion in das Gebiet der rührseligen psychologischen Untersuchung der „Schuld und Sühne" der Frau von Meck. Die herbeigezogenen Erklärungen, so möglich sie an sich bei Dostojewskys Menschen auch sein könnten, sind im Falle Frau von Meck gänzlich unhaltbar und durch die Briefe der Frau von Meck selbst (die natürlich nicht zitiert sind) ad absurdum geführt worden.

Auf vielen Seiten des Buches wird Frau von Meck als Besitzerin der Moskau-Kasan-Bahn benannt. Es klingt gewiß etwas pompöser als Libau-Romny-Bahn und für die Leser vielleicht auch geläufiger, ist aber eben leider nicht richtig. Wenn die Verfasserin es nicht gewußt haben sollte, so wäre es die Pflicht des Übersetzers, dem ja, wie behauptet wird, die Originalbriefe zur Vorlage gedient haben, die unrichtige Bezeichnung nach besserem Wissen und bestem Gewissen zu verbessern. Viel zu oft wird in diesem Briefwechsel diese Bahn genannt, ganze Abhandlungen über ihren Verkauf geschrieben, als daß die richtige Bezeichnung der Libau-Romny-Bahn übersehen werden konnte.

Es würde zu weit führen, würden wir alle absichtlichen oder unbeabsichtigten Entstellungen des Textes mit entsprechenden Gegenbeweisen belegen.

Daß der Kreis der „Fünf" oder der russischen „Novatoren" sich nicht „unüberwindliche Schar", sondern das „mächtige Häuflein" genannt hat, ist allen deutschen Biographen und Musikschriftstellern bekannt. Daß der eigentliche geistige Führer der „Fünf" der berühmte Musikkritiker und Gelehrte Wladimir Stassow wegen seiner grenzenlosen Verehrung des großen deutschen Meisters Johann Sebastian Bach selbst den Spitznamen „Bach" bzw. „Bachinka" trug, beweist uns der Briefwechsel Stassows mit Balakirew, Mussorgsky und anderen. Die amerikanischen Verfasser des Buches sprechen von Stassows „Verachtung" des deutschen Meisters.

Eine entstellende Bezeichnung des treuen Dieners und Freundes Tschaikowskys, Alex Safranows, als „beschränkter und phantasieloser Mensch" darf hier gerechterweise nicht unerwähnt bleiben. Hat doch dieser „beschränkte und phantasielose

Mensch" nach dem Tode des Meisters nicht nur dessen Haus aus eigenen Mitteln erworben, sondern als erster den Grundstein zum „Tschaikowsky-Museum" gelegt.

Die guten, die besten Seiten des Buches sind nur die Originalbriefe selbst, sofern sie durch bewußte „sensationelle" Entstellungen nicht verunstaltet sind.

Maria Bach-Wayskaja.

★

Wir widmen dem Buch „Geliebte Freundin" eine solche Aufmerksamkeit, weil es kaum einen Buchladen gibt, in dem man es nicht in mehreren Exemplaren ausgestellt sieht. Über die vorstehend gekennzeichneten Unsachlichkeiten hinaus müssen weltanschauliche Bedenken gegen das Buch geltend gemacht werden. Die neue Zeit scheint an dem Verantwortlichen des Verlages spurlos vorbeigegangen zu sein. Der Jude Anton Rubinstein (als solcher sogar S. 15 ausdrücklich bezeichnet) wird als der Mann gepriesen, der dem Musikerstand in Rußland seine Ehre gegeben hat. S. 14 heißt es: „Magier waren sie, die beiden Rubinstein! Anton oben in Sankt Petersburg, zweifellos der 1. Klaviervirtuose Europas," Dazu kam sein Bruder Nikolai in Moskau. Die Tätigkeit dieser beiden Rubinstein ist für Rußland der Anfang der völligen Verjudung des Musiklebens gewesen. Als kluge Geschäftsleute gründeten sie die beiden ersten Konservatorien Rußlands, Anton in Petersburg, Nikolai in Moskau. S. 16 heißt es: „So teilten denn mit kühler, kennzeichnender Kühnheit die beiden Brüder Rußland zwischen sich auf... nachdem sie mit dem ganzen Eifer von Kreuzfahrern gekämpft hatten, stiegen die Rubinstein, jeglicher Spur von Schüchternheit bar, als richtige Selbstherrscher über das musikalische Rußland aus dem Kampfe hervor." In dieser Art findet man noch manches andere. S. 31 fällt uns eine Äußerung auf, die im Zusammenhang mit der Würdigung der menschlichen Qualitäten des ältesten Sohnes der Frau von Meck erfolgt: „Das war zu jener Zeit und in einem Lande, wo gegenseitige Treue zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer noch nicht etwas war, dessen man sich schämte." Es muß auch hier dem Verlage entgangen sein, daß sich im neuen Deutschland eine völlige Umschichtung vollzogen hat, sonst würde man nicht die für USA. bestimmte Formel einfach ins Deutsche übernommen haben. — Es bedarf keiner weiteren Erörterung um festzustellen, daß dieses Buch keinen Anspruch auf Verbreitung bei uns erheben kann.

Herbert Gerigk.

Sergei Bortkiewicz: Die seltsame Liebe Peter Tschaikowskys und der Nadjeschda von Meck. Verlag Koehler & Amelang, Leipzig, 1938.

Schon wieder ein Tschaikowsky-Meck-Buch, in kürzestem Nacheinander schon wieder „die seltsame Liebe", die der jeweilige Kommentator oder Übersetzer des Briefwechsels Tschaikowsky-Meck offenbar als dessen einzigen Niederschlag dem lesenden Publikum darbieten zu müssen glaubt.

Nachdem wir bei der amerikanischen Verfasserin des Tschaikowsky-Meck-Buches „Geliebte Freundin" konstatieren mußten, daß da eine Art rührseligen Romans, allerdings — und das muß jetzt zu Ehren der Verfasserin gesagt werden — unter Belassung der Vollständigkeit der dort als Belege zitierten Briefe — vorliegt, versucht in diesem zweiten Buch ein russischer Musiker und Komponist, Sergei Bortkiewicz, den Gesamtbriefwechsel von etwa zweitausend Briefen in einen einzigen Band zu zwängen, indem er die Briefe verheerend kürzt, sie zusammenzieht und sich um eine wortgetreue Übersetzung sehr wenig kümmert. Dies alles so sehr, daß man hier nicht mehr von einem Skelett der Briefe, sondern von einzelnen Knochen dieses fleischlosen Gerüstes sprechen kann, dem jedes Leben und jeder lebendige Odem des Tschaikowskyschen Geistes genommen ist.

Dem Buche ist eine sehr geschickt und schlagwortmäßig präzisierte „Inhaltsübersicht", nach Jahrgängen geordnet, vorangestellt. Wie eine gute, im Telegraphenstil gefaßte Filmskizze orientiert diese „Inhaltsübersicht" den Leser sofort über den ganzen Inhalt des Buches und macht es ihm im voraus schmackhaft. Jedem Kapitel ist eine Etikette angehängt, die den Inhalt der darin vorkommenden Briefe summarisch andeutet, nur daß die Etikette nicht immer dem tatsächlichen Inhalt entspricht. So trägt das Kapitel auf Seite 61 folgende Inhaltsangabe: „1878. Ihre Seelen finden sich in tiefer Freundschaft, doch meiden Beide jede persönliche Begegnung."

Jene Leser, die sich mehr für „die seltsame Liebe" und das „Finden der Seelen" interessieren, kommen bei diesem so überschriebenen Kapitel nicht ganz auf ihre Kosten. Jenen aber, die den Musiker Tschaikowsky suchen und dieses Kapitel etwa übergehen, entgehen gerade die Briefe des Komponisten, die Erklärung seiner Sinfonie, seiner Schaffensweise, seine Meinungen über Komponisten (Mozart, Berlioz usw.), über seine Oper, seinen Ruhm und so weiter.

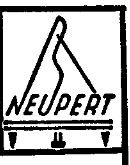
Wir begreifen die Einschränkungen, die die Herausgabe eines so umfangreichen Werkes in dieser Zeit erfordert; aber Bortkiewicz beschneidet nicht nur die Briefe und drängt sie auf wenige Zeilen

zusammen, sondern er versucht auch noch einen Extrakt ihres Inhaltes zu geben und vergewaltigt damit an vielen Stellen die Sprache und das Wesen des Schreibenden. Als kleines Beispiel für viele sei hier folgendes angeführt: Ein Teil des Briefes Frau von Mecks an Tschaikowsky vom 6. September 1878 über den Eindruck seiner „Sturm"-Musik lautet in genauer Übersetzung folgendermaßen: „Ich kann Ihnen nicht wiedergeben, was ich beim Anhören Ihrer Musik fühle. Ich bin bereit, Ihnen meine Seele zu geben. Sie werden zur göttlichen Gestalt, alles, was an Edlem, Reinem und Hohem in der Seele schlummert, steigt an die Oberfläche" (gesp. v. m.). So Frau von Meck, für sie charakteristisch und ihrer seelischen Einstellung ganz entsprechend.

In der Bearbeitung von Bortkiewicz sieht dieser Satz so aus: „Oh mein Gott! Ich kann Ihnen nicht wiedergeben, was ich fühle, wenn ich Ihre Kompositionen anhöre. Ich bin bereit, Ihnen meine Seele zu opfern, Sie werden mein Gott!" (gesp. v. m.). Kurz und bündig. Telegraphenstil des Herrn Übersetzers, nicht aber die Sprache der Frau von Meck.

Vom „Anhang", in welchem Pendantbriefe Tschaikowskys an andere Personen, hauptsächlich an seine Brüder, zum ersten Male veröffentlicht wurden, die eine Fundgrube psychologischen Vergleichsstudiums der Briefe darstellen, ist, außer ein Paar Fußnoten, so gut wie nichts übersetzt. Sowohl diese Ausgabe der Tschaikowsky-Briefe als auch die frühere der amerikanischen Verfasserin können keinen wirklichen Ersatz für den Gesamtbriefwechsel, der in drei Bänden vorliegt, bieten, weder für die Forscher noch für den sich für Tschaikowsky tiefer Interessierenden. Die Herausgabe des Gesamtbriefwechsels, der ein immenses Material in biographischer, musikwissenschaftlicher und psychologischer Hinsicht bringt, ist darum noch immer fällig.

Maria Bach-Wayskaja.



Hermann Killer: Albert Lortzing, mit 20 Notenbeispielen und 16 Abbildungen. In der Reihe „Unsterbliche Tonkunst". Potsdam, Akad. Verlagsgesellschaft Athenaion, 1938, 122 Seiten, Preis Ganzleinen 3,30 RM.

Am Eingang des vortrefflich ausgestatteten Bandes gibt Hermann Killer einen Abriß von Werk und Persönlichkeit. Menschenschicksal und künstlerische Aufgabe ziehen vorüber. Glücklich ist der Hinweis auf den Geist echter Bürgerlichkeit des Vormärz, der in Lortzing lebte und ihn die richtigen Stimmungsfarben der heiteren Volksoper im besten Sinne finden ließ, trotzdem auch er die Revolutionsjahre mit aller Heftigkeit erlebte. Mit Genauigkeit werden die äußeren Lebensumstände beschrieben, kaum dürfte eine Einzelheit entgangen sein, die Stoffülle überrascht und doch sind es immer tiefere Zusammenhänge, die das einzelne durchdringen und den Leser fesseln.

Die Jugenderinnerungen fallen in die schlimme Franzosenzeit Berlins. Dann folgen die Breslauer Jahre, der sorgenvolle Aufenthalt in Bamberg, wo kurz zuvor E. Th. A. Hoffmann, der kongeniale Komponist der „Undine", gewirkt hatte, und dann die Übersiedlung nach Freiburg im Breisgau. Aufschlußreich sind Killers Untersuchungen an den Erstlingswerken des Zwanzigjährigen, an denen sich reizvoll die Entfaltung des persönlichen Ausdrucks verfolgen läßt, noch steht Lortzing im Banne der Mozart-Nachfolge, noch überdeckt Melodienfreudigkeit die dramatische Schwungkraft. Eine „Jubelouvertüre" fällt auch in diese Jahre — auch Lortzing hat dem „Jubelouvertürenwahn", den später Robert Schumann zum Schutze Webers an vielen Zeitgenossen rügte — Tribut gezahlt. Recht erquicklich ist die knappe Behandlung des Kapitels „Lortzing und die Frauen". Hieran erkennt man — im Gegensatz zu manchen anderen Biographen deutscher Romantiker — den kritischen Sinn und die historische Methodenstrenge des Verfassers.

Lehrreich sind die Bemerkungen Killers zu den längst vergessenen, meist sogar nur im Autograph zugänglichen Instrumentalwerken, Singspielen, Fragmenten und ganzen Opern, die für das Gesamtbild — namentlich zur Beurteilung des Mozart- und Beethoven-Einflusses — von Wichtigkeit sind. Auf der Grundlage umfassender Quellenkenntnis dringt Killer in die vielfältige Struktur des Romantikers um 1830 ein, die in Lortzing erst allmählich zur eigentlichen romantischen Seelenform ausgereift ist — im Gegensatz zu Schumann, dem diese Entwicklung als dem später Geborenen erspart blieb, der in seinem Opus 1 und 2 sogleich den fertigen Romantikertypus ankündigte. —

Entwicklungsgeschichtlich rückt Albert Lortzing durch Killers Darstellung in ein neues Licht. Mit Recht hat sich die musikalische Romantikforschung den Heroen und größten Verkündern dieser Epoche zugewandt. Es lag jedoch damit die Gefahr nahe, um möglichst scharfe Profile zu zeichnen, willkürlich einzelne Persönlichkeiten zu Kleinmeistern zu erklären, denen es an Reichhaltigkeit des Seelenlebens, künstlerischer Durchschlagskraft und schöpferischer Willensstärke gefehlt haben soll. Gerade Lortzing war nicht selten das Opfer einer solchen Fortschrittstheorie geworden, die selbst ein Erbe der Nachromantik war und nur die späten Ausprägungen romantischer Lebensform für gültig erklärte. Schon zur Zeit von G. R. Kruses verdienstlichen biographischen Forschungen und der ersten geschlossenen Ausgabe der Briefe mußte die Nebenrolle, die Lortzing zugewiesen war, als Mangel empfunden werden und immer mehr — bis auf den heutigen Tag — eine sorgfältige geistesgeschichtliche Würdigung notwendig erscheinen lassen. Zumal sich doch schon rein zahlenmäßig Lortzings hohe Bedeutung mit einem Blick auf den Opernspielplan bis zur jüngsten Gegenwart bestätigt.

Killer hat diese schwierige Aufgabe mutig in Angriff genommen, frei von aller Sentimentalität, allem Philistertum und Pessimismus sieht er Lortzings Persönlichkeitsbild, das sich jetzt recht deutlich von der bescheidenen Komödiantennatur und dem engen Horizont des kleinbürgerlichen Humoristen, wie es manchen Gesamtdarstellungen der Romantik zugrunde liegt, abhebt. Dieser Umstand ist es, der diese Lortzing-Biographie von den vielen Monographien romantischer Meister belletristischer Färbung trennt.

Besonders sei auf die zuverlässigen und ausführlichen Hinweise Killers auf die Herkunft der Dramenstoffe Lortzings aufmerksam gemacht, ferner verdient die Darstellung der Buffo-Effekte, in denen Lortzing nach Mozart Meister war, lobende Erwähnung. Ein genaues Namenverzeichnis beschließt das Werk, das als ein Muster einer fachlich und weltanschaulich gleichermaßen gelungenen Darstellung einer Musikerpersönlichkeit gelten darf.

Wolfgang Boetticher.

Oskar Heinroth: Gefiederte Meistersänger. Das erste tönende Lehr- und Hilfsbuch zur Beobachtung und Bestimmung der heimischen Vogelwelt. Hugo Bermühler Verlag, Berlin-Lichterfelde. Zwei Folgen mit je einem Textband, je drei Schallplatten und einem Schutzkasten, je 19 RM.

Schon immer sind die naturverbundenen schöpferischen Musiker dem Gesang der Vögel mit großer Aufmerksamkeit nachgegangen. Überhaupt wird jeder Musiker mit geschulten Ohren die gefiederten Sänger mit besonderem Interesse verfolgen. Die wichtigsten der kleinen Sänger der Wälder und Felder wird jeder kennen, aber schon die feinen Unterschiede der Arten sind weniger geläufig, ganz zu schweigen von schwer aufzuspürenden Vögeln. Unsere Vogelwelt ist ja verhältnismäßig vielseitig zusammengesetzt, denn wir haben ungefähr 75 verschiedene Singvögel.

In mühevoller Arbeit sind nun auf je drei doppelseitigen Schallplatten die Tonfolgen von 43 unserer Singvögel in charakteristischer Ausprägung in gemeinsamer Arbeit mit der Carl Lindström-Gesellschaft festgehalten worden. Dr. Oskar Heinroth hat in zwei handlichen Bänden in der Reihenfolge der Plattenaufnahmen alles Wissenswerte niedergelegt und genaue Beschreibungen der Gesänge gegeben. Herrliche bunte Tafeln bilden ein vorbildliches Anschauungsmaterial. Nicht nur die Liebe zur Natur, sondern gerade auch die bewußte Einstellung der Vogelwelt gegenüber wird durch das einzigartige Werk vertieft.

„Man hat häufig die Erfahrung gemacht, daß die bedeutendsten Berufsmusiker keinen Finken von einer Nachtigall unterscheiden können, denn es kommt hier weniger auf Tonhöhen, sondern auf Klangfarben an." Da unterstützt in unserem Falle die Schallplatte das beschreibende Wort. Der Gesang der Vögel ist unter Einsatz vieler Hilfsmittel in der natürlichen Umgebung der Tiere belauscht worden, um ihn ohne störende Nebengeräusche festzuhalten. Man bedauert meist, daß der dem einzelnen Vogel gewidmete Ausschnitt so kurz ist, denn die Aufnahmen vermitteln eine einzigartige Sinfonie der Natur.

Dr. Heinroth bezeichnet es für das Kennenlernen von Vogelstimmen um so besser, je mehr man sich von der menschlichen Musik abwendet. „In den wenigsten Fällen entsprechen nämlich die Vogeltöne den unsrigen, denn sie sind meist unrein und Bruchteile unserer Noten (gemeint sind wohl Intervallunterschiede), mit denen man sie nicht wiedergeben kann." — Es ist jedenfalls eine auch für den Musiker wie für den Wissenschaftler wichtige Errungenschaft, daß für jeden genau und beliebig oft nachprüfbar charakteristische Proben der Vogelstimmen vorliegen.

So besitzt das Werk nicht nur für Schulungs- und Unterrichtszwecke seinen Wert, sondern es wird auch die oft versuchte künstlerische Nachahmung bzw. Einbeziehung des Vogelgesanges in einer exakten Richtung beeinflussen können.

Herbert Gerigk.

Richard Wicke: Einheitliche Tonnamen. Die musikalischen Gestaltungsgesetze und ihre lautsprachliche Versinnbildlichung. Band 1 der Schriftenreihe zur völkischen Musikerziehung, herausgegeben von der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik, Berlin. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Die naturwissenschaftlich-technische und intellektualistisch-individualistische Geisteshaltung der vergangenen Jahrzehnte führte wie auf allen Erziehungsgebieten auch im Schulgesangunterricht zu einer Aufspaltung und Zerklüftung in methodische Richtungen, deren Ungleichartigkeit sich für die Gesamtheit schädlich auswirkte. Man war bestrebt, die Gesangsleistung zu steigern und die Musizierfreudigkeit zu wecken, wählte dazu aber Wege, die hauptsächlich von rationalistischen Anschauungen ausgingen. Besonderes Für und Wider rief die Verwendung von Tonnamen hervor, eine Frage, die seit Guido von Arezzo, also bereits tausend Jahre, Gegenstand lebhaften Meinungsaustausches war. Je nach Belieben bediente sich der Musikerzieher eines der verschiedensten Tonnamensysteme, die von ihren Erfindern lebhaft propagiert wurden. Richard Wicke verficht die Ansicht, daß die dadurch entstandene Verwirrung und Zersplitterung in der Musikerziehung für die heutige Zeit nicht mehr tragbar ist. Im Staate des geeinten deutschen Volkes muß auch in der Frage der Tonnamen als in einer musikpädagogischen Vorfrage die unerläßliche Ordnung und Einheitlichkeit geschaffen werden. Auf Grund weitausholender kritisch-wissenschaftlicher Untersuchungen kommt er zu dem Ergebnis, daß allein das Tonwortsystem von Carl Eitz allen Anforderungen entspricht. Er geht von den Erkenntnissen der neueren deutschen Ganzheits- und Entwicklungspsychologie aus und stellt die Voraussetzungen und Grundlagen für eine Prüfung der Tonnamensysteme fest. Ein solches System soll nicht wie bisher als Einzelerscheinung, sondern als Teil im übergeordneten Zusammenhang mit einer auf dem Volkstum und seiner Musikkultur beruhenden Erziehung beurteilt werden. „Die Tonnamen müssen in ihrem gesetzmäßigen Aufbau den Gestaltungsgesetzen des ganzen Tongefüges der Musik folgen, als gegliederte und qualitätenreiche Wortgefüge mit den musikalischen Gestalten eine erlebbare Ganzheit bilden und ein Singen und Musizieren in ganzheitlichem Zuge ermöglichen." Viele mit rationalistischem Ballast beschwerte Systeme, wie das vielverbreitete Tonika-Do und das Jale-System von Richard Münnich, vermögen diesen Forderungen nicht gerecht zu werden. Ihre Anwendung verlangt die Erledigung theoretischer Vorfragen. Sie versperren damit den unmittelbaren Zugang zur musikalischen Wirklichkeit. Das Eitzsche Tonwort steht an Reichhaltigkeit und Charakteristik des Lautbestandes und hinsichtlich der organischen Gliederung im Aufbau allen anderen Systemen voran. Es vollzieht die Verbindung von Tonsymbol und Musikerleben ohne jede theoretische Vorbereitung. In seiner alleinigen Verwendung sieht der Verfasser deshalb eine entscheidende Vorbedingung für den Weg, den eine wahrhaft völkische Musikerziehung zu gehen hat. Besonderes Interesse gewinnen die Ausführungen durch die Einbeziehung rassekundlicher Forschungsergebnisse auf musikalischem Gebiete. Die Betrachtungen über die rassisch bedingte Tonalität der deutschen Musik (Gegensatz zwischen mittelmeerländischer Musiktheorie und germanischem Musikempfinden, Auswirkung der fremdgearteten Theorie auf die herkömmliche Musiklehre usw.) vermitteln mancherlei aufschlußreiches Material über neu gewonnene Einsichten.

Erich Schütze.

Karl Gustav Fellerer: Musik in Haus, Schule und Heim. Verlag Otto Walter A. G., Olten und Freiburg i. Br., 1938.

In psychologisch sorgfältig durchdachter Art behandelt der Verfasser die Kernfragen künstlerischer Musikerziehung in Haus, Schule und Heim. Das Hauptziel wird richtig erkannt und klar herausgestellt: Hinführen zu echtem, musikalischem Erleben. Dieses Erleben muß zu einer bestimmten künstlerischen Gesamthaltung führen. Denn Musikerziehung ist nicht von allgemeiner Kunsterziehung und Kunsterziehung nicht von allgemeiner Menschenbildung zu trennen. Aktives Musizieren und schöpferisches Musikhören führen zum Musikerleben. Die Probleme, die in diesen beiden Erlebnismöglichkeiten beschlossen liegen, werden erschöpfend behandelt und sichere Wege zu ihrer Lösung aufgezeigt. Im Hinblick auf die Forderungen der Gegenwart wird die gemeinschaftsfördernde Kraft planvoller Musikpflege unterstrichen. Gegen die besonders in Heimen und Anstalten noch immer übliche Verzärtelung mit Kitsch und sentimentalen Liedern geistlichen und weltlichen Inhalts wird energisch Front gemacht. Für

die Feiergestaltung fordert Fellerer Geschlossenheit, Ausdruckskonzentration, ungezwungenes Gemeinschaftsmusizieren und Bindung an das allgemeine Volksbrauchtum. Der letzte Abschnitt geht auf die Verwendung und Bedeutung der Musik in der Heilerziehung ein, in die der Verfasser durch seine Tätigkeit am Heilpädagogischen Seminar der Universität Freiburg (Schweiz) tiefere Einblicke gewonnen hat. Die musikpädagogische Literatur wird durch dieses Buch um einen wertvollen Beitrag bereichert. Erich Schütze.

Johann Joseph Fux: Die Lehre vom Kontrapunkt. Übersetzung und Erläuterungen von Alfred Mann. Hermann Moeck Verlag, Celle, 1938. 128 Seiten. Geb. 4 RM.

Das 1725 erstmalig erschienene Werk von Fux hat bis in die Gegenwart als Unterweisung und ebenso für die Ästhetik eine zentrale Bedeutung behalten und eine Auswirkung gehabt, wie selten eine musiktheoretische Darlegung. Zuletzt hat Müller-Blattau im Rahmen der Hohen Schule der Musik dem von ihm geschriebenen Kapitel „Die Grundlagen des Kontrapunkts" im wesentlichen Fux zugrunde gelegt. Es muß begrüßt werden, daß nun eine sorgfältige Verdeutschung des vollständigen, gesamten Originals vorliegt, die hoffentlich von unseren Musikerziehern viel herangezogen wird. Die Lehre vom Kontrapunkt bildet nur einen Teil, aber den wichtigsten, aus dem großen lateinischen Werk „Gradus ad parnassum".

Gerigk.

Lob der Musik. Ein Spruchbüchlein, gesammelt von Alfred Klose. Bärenreiter-Verlag, Kassel. 53 Seiten.

In bibliophiler Aufmachung wird hier ein Büchlein vorgelegt, das auf rund 50 Seiten Aussprüche über Musik aus alter und neuer Zeit vereinigt. Man bedauert nur, daß keine Quellenhinweise angegeben werden. Zumal bei den Zitaten von Adolf Hitler und Hans Schemm ist es wichtig zu erfahren, bei welcher Gelegenheit und in welchem Zusammenhang der jeweilige Ausspruch getan wurde. Das trifft ähnlich auch für alle übrigen zu, die in diesem Büchlein zu Wort kommen, angefangen von Augustinus über Johann Fischart, Martin Luther, Kant bis zu Goethe, Schopenhauer und lebenden Musikerziehern. Zweifellos wird das Buch aber auch in dieser Form Freunde finden.

Herbert Gerigk.

Eta Harich-Schneider: Fray Tomás de Santa Maria. Wie mit aller Vollkommenheit und Meisterschaft das Klavichord zu spielen sei, 1565. Kistner & Siegel, Leipzig.

Ob die Herausgabe dieser Schrift eine Notwendigkeit war, muß bezweifelt werden. Soweit sie wissenschaftlich von Bedeutung ist, hat sie Otto Kinkeldey bereits ausgewertet (seine „sinnstörenden Fehler" könnten leicht gelegentlich bereinigt werden). Der vollständige Neuabdruck in Übersetzung mag für die einen Wert haben, denen das Klavichordspiel eine Weltanschauung bedeutet: diese mögen sich an der dominikanischen Metaphysik des Fingersatzes am Klavichord seelische Stärkung holen. Werner Korte.

Wolfgang Gertler: Robert Schumann, sein Leben in Bildern. Bibliograph. Institut, Leipzig, 1936, 40 Seiten, 48 Abbildungen.

Der Verfasser, der sich als ein gründlicher Kenner der stilistischen Gesetze von Schumanns frühen Klavierwerken in einer großen wissenschaftlichen Arbeit ausgewiesen hat, entwirft hier, auf knappem Raum zusammengedrängt, ein Lebensbild des großen Romantikers. Neues, zum Teil bisher unveröffentlichtes Bildmaterial von Handschriften des Zwickauer Schumann-Archivs, einigen Erstdrucken der Frühwerke und lokalgeschichtlichen Dokumenten aus dem Leipziger Stadtgeschichtlichen Museum, schmückt das preiswerte Bändchen.

Wolfgang Boetticher.

Jean Persijn: Origine du mot Violon; Contribution sémantique à l'histoire musicale; Den Haag, 1938. W. P. van Stockum & Zoon.

Eine Untersuchung über den Ursprung und den Bedeutungswandel des instrumentengeschichtlichen Begriffs „Viola". Der Umkreis dieses sprachlichen Ausdrucks reicht nach Persijns Feststellungen bis zur deutschen Bettlergeige oder Bauernleier. Ein interessanter Beitrag zur ethymologischen Entwicklung der Namen für Diskant- und Alt-Streichinstrumente, zugleich eine Ergänzung zu Dankerts Forschungen am Begriff „gig" („Geschichte der Gigue", 1924).

Wolfgang Boetticher.

Anny Piscaer: Jacob Obrecht, Sonderdruck aus „Sinte Geertruydtsbronne", 1938.

Aus Anlaß der 650. Wiederkehr des Jahres der Verleihung der Stadtrechte für Bergen op Zoom ist diese kleine Obrecht-Studie entstanden, die gegenüber Otto Gombosis Arbeit, die kaum die Dokumente über die äußeren Lebenszustände des Meisters mit herangezogen hat, einen recht guten Überblick über das verfügbare Material zur Bestimmung der persönlichen Daten Obrechts verschafft. Neue Einsichten werden nicht vermittelt.

Wolfgang Boetticher.

Das Musikleben der Gegenwart

Der Konzertring der Berliner Konzertgemeinde

Die größte Konzertbesucherorganisation der Welt!

Von Rudolf Sonner, Berlin

„Zu welchem Zweck ward uns Musik gegeben?
Ist's nicht, des Menschen Seele zu erfrischen
Nach ernstem Studium und der Arbeit Müh'?"
(Shakespeare)

Mit diesem Dichterwort des großen nordischen Geistesheroen ist das Aufgabengebiet der Musikarbeit der Berliner Konzertgemeinde, die sich gleichermaßen an den Arbeiter der Stirn wie an den Arbeiter der Faust wendet, umrissen. Die Betreuung der deutschen Volksgenossen durch die NSG. „Kraft durch Freude" auf dem Gebiete der Kunst und Kultur bedeutet aber zugleich die Übernahme einer Verantwortung sowohl diesen gegenüber als auch gegenüber dem zu verwaltenden Kulturschatz. Eine solche Pflege der Kunst ist für uns Nationalsozialisten höchste Verpflichtung, weil wir Ehrfurcht haben vor den ewigen Werten deutscher Musik, aber auch vor jenen kraftvoll schöpferischen Menschen, die als unbestechliche Zeugen der wertvollsten Substanz des ewigen deutschen Volkes so begnadet waren, daß sie sie uns und der gesamten Kulturwelt schenken konnten. Ihr Vermächtnis zu pflegen, heißt sich selbst ehren durch Treue und Ehrgefühl im Glauben an die unvergänglichen und unerschöpflichen Werte der eignen Rasse.
Um aber alle die kulturellen und geistigen Kraftströme aufzufangen, ist eine wohlüberlegte und durchdachte Planung der Methoden und Arbeitsweise erforderlich. Das Kunstleben, vorab das musikalische, ist einem Seismographen vergleichbar. Es reagiert auf die feinsten Erschütterungen. Das ist es, was die Marxisten nicht erkannt hatten, als sie eine proletarische Kunst schaffen wollten. Sie unterwarfen die Musik der Tendenz, und ihre Arbeiterchöre durften nichts als klassenkämpferische Chöre singen. Es ist bezeichnend, daß ein Dresdener Arbeiterchor sich bei einem Konzert im Jahre 1925 auf seinem Programmzettel entschuldigte, daß Schütz, Bach und Händel darauf standen und den Hinweis brachte, daß die Arbeiter den überragenden Wert dieser Kompositionen erkannt hätten und sie sich der seelischen Erhebung, die von diesen Werken ausgeht, auf keinen Fall berauben wollten. Bei anderen Arbeitersängerschaften blieb aus Borniertheit dieser wertvolle Teil deutscher Musikliteratur ungenutzt. Analog verhielt sich die Programmgestaltung bei den sogenannten Volkssinfoniekonzerten, wobei Dirigenten, um sich möglichst „populär" zu machen, auch vor den fürchterlichsten Potpourris nicht zurückschreckten. Hinter einer solchen Programmgestaltung steckte weder ein schöpferischer Gedanke noch eine schöpferische Kraft. Der Irrglaube an eine Arbeiterkultur, dem bolschewistischen Ideengut entnommen, war genau so unhaltbar und verlogen wie die Vorstellung von einer bürgerlichen Kultur. Wir Nationalsozialisten glauben ausschließlich an eine deutsche Volkskultur.

„Ich glaube nicht, daß Franz Schubert nur für 10 000 in Berlin geschaffen hat, und auch nicht, daß er nur für eine Million Handarbeiter seine Lieder vertont hat, sondern ich glaube, daß Schubert für alle die Millionen Deutsche auf den Erdball gesungen hat und für viele Millionen, die noch kommen werden. Wir wissen, daß jene großen Schöpfer der Kunst zum größten Teil in Sorgen gelebt haben, daß fast alle diese Großen in Deutschland in sehr armen Verhältnissen wirkten. Wir wissen, daß der große Dichter der „Nibelungen", Hebbel, als armer Mensch in den Straßen Deutschlands auf und ab gepilgert ist. Wir haben das Geburtshaus Brahms' gesehen, das in einem Armenviertel stand. Wir wissen, daß die großen Erzeugnisse der Technik auch zum Teil aus der Armut stammen, daß diese Armut aber auch ein Ansporn geworden ist, wie bei einem Schubert und bei einem Beethoven, bei Hebbel und Schiller." Diese Worte Alfred Rosenbergs, die er zu 10 000 Arbeitern in der großen Maschinenhalle der Opel-Werke in Rüsselsheim gesprochen hat, sind ein flammender Protest gegen die jüdisch-marxistische Kunstauffassung und kulturelle Betreuung. Dem deutschen Arbeiter gegenüber verschrie man die großen Meister der Tonkunst als kapitalistisch, um so leichter ihnen das Gift jüdisch-bolschewistischer Talmikunst einimpfen zu können.

Wir Nationalsozialisten kennen keine Richtungen in der Kunst und auch keine irgendwie gearteten Ismen. Wir urteilen nur nach ihren inneren Gehalten und Werten. Für uns gibt es nur gute und schlechte Musik. Wir sind der Meinung, daß das

Beste für unsere deutschen arbeitenden Volksgenossen gerade gut genug ist.
Dieser Grundsatz war von allem Anfang an bestimmend, als die NS.-Kulturgemeinde im Jahre 1935 zusammen mit der Reichshauptstadt Berlin die Berliner Konzertgemeinde ins Leben rief. Wir waren uns aber von allem Anfang an darüber klar, daß wir auf lange Sicht zu planen und zu arbeiten hatten. Wir wußten um das organische Wachsen und konnten die Zeit des reifenden Werdens abwarten. Wir wußten aber auch von allem Anfang an, daß wahre und echte Kunst immer nur eine Schöpfung des Geistes ist und daß sie nur wieder vom Geistigen her, niemals aber mit bürokratischer Verwaltungstechnik geleitet werden kann. Aus diesem Grunde wurde der Künstlerische Beirat geschaffen, in welchem vertreten sind: die Reichshauptstadt Berlin, die Reichsleitung der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", die Gauwartung Berlin von KdF., das Amt Rosenberg, die Reichsmusikkammer und die Reichsjugendführung. Dieser Beirat berät den Leiter der Konzertgemeinde in künstlerischen Fragen und gestaltet den Konzertplan.
Nachdem nun gemäß einer Vereinbarung zwischen der Reichsmusikkammer, der Reichshauptstadt Berlin und der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" die Berliner Konzertgemeinde zum gemeinsamen Konzertring der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" und der Reichshauptstadt Berlin geworden, ist damit die einzigartige und größte Konzertgesellschaft der Welt gegründet worden. Diese unübertroffene, einmalige Institution ist das Ergebnis einer zielstrebigen, verantwortungsbewußten und planvollen Kulturpolitik. „Der Gedanke, daß der Mensch mehr braucht als die Arbeit, daß er mehr braucht als den Verdienst, den diese Arbeit einbringt, muß Gemeingut aller werden, und wir müssen die Sehnsucht in uns stärken, daß nach der Arbeit die deutsche schaffende Menschheit versorgt wird mit den Gaben aller jener, die so Großes für unser Deutschland schufen."

Daß dieser Leitsatz Alfred Rosenbergs in den Bestrebungen des Konzertringes der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" seine Verwirklichung gefunden hat, zeigt das Programm, das in seiner Größe und Bedeutung noch niemals in irgendeiner Stadt der weiten Welt geboten worden ist. Diese Veranstaltungen sind aber darüber hinaus auch noch richtunggebend und beispielhaft für die Konzertringe, die von der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" auf Grund ihres Abkommens mit dem Deutschen Gemeindetag nun im ganzen Reich durchorganisiert werden.
Das Programm der Berliner Konzertgemeinde sieht für die Winterspielzeit 1938/39 vor: 52 Mietkonzerte in 9 Konzertreihen, 10 Meisterkonzerte für KdF., 54 Bezirkskonzerte in Berliner Außenbezirken und 22 Konzerte in der Singakademie, die bekanntgeworden sind unter dem Namen „Stunde der Musik" und die ebenso wie die „Konzerte junger Künstler" der Förderung des nachschaffenden Künstlernachwuchses dienen.
Diese Fülle hochwertiger künstlerischer Konzertveranstaltungen erfordert naturgemäß eine planvolle Steuerung. Wir haben uns deshalb entschlossen, die Mietkonzerte des ersten deutschen Kulturorchesters, der Berliner Philharmoniker, in unsere Veranstaltungsreihen einzubeziehen. Diese großen Orchesterkonzerte der Berliner Philharmoniker werden geleitet werden von den Dirigenten Carl Schuricht, Karl Böhm, Eugen Jochum, Willem Mengelberg, Fritz Knappertsbusch, Paul van Kempen (mit den Dresdener Philharmonikern) und Herbert von Karajan. Dazu kommen noch zwei Konzerte mit dem Philharmonischen Chor zusammen mit dem Philharmonischen Orchester unter Günther Ramin sowie ein Chorkonzert der Solistenvereinigung Waldo Favre und dem Philharmonischen Orchester unter Carl Schuricht.
Für die Sinfoniekonzerte sind als Solisten verpflichtet: Walter Gieseking, Raoul von Koczalski, Georg Kulenkampff, Enrico Mainardi, Lubka Kolessa, Ludwig Hoelscher, Arthur Troester, Robert Casadesus und Conrad Hansen.
Jede der Konzertreihen bringt neben den Orchester- und Chorkonzerten jeweils vier Kammermusikabende. Dafür werden eingesetzt: Edwin Fischer, das Breronel-Quartett, Emmi Leisner, Ludwig Hoelscher, Elly Ney, das Calvet-Quartett, Wilhelm Kempff, Erna Berger, das Claudio-Arrau-Trio, Franz Völker, Ginette Neveu, Wilhelm Backhaus, das Stroß-Quartett, Julius Patzak, das Pasquier-Trio, Georg Kulenkampff, Dusolina Giannini, Tibor de Machula, Eduard Erdmann, Helge Roswaenge, das Trio Italiano, Karl Freund und andere.

Daraus ist zu ersehen, in welch hohem Maße Kunstförderung eine Mittelpunktstellung in unserer Kulturpolitik einnimmt. Es kann jedoch nicht Aufgabe einer nationalsozialistischen Kulturorganisation sein, lediglich Kunstwerke der Vergangenheit zu pflegen und sie den Volksgenossen nahezubringen, sie muß sich auch um das Kunstschaffen der Gegenwart kümmern: dies aus zwei Gründen, einmal als Trägerin der Kulturpflege, dann aber auch als Sprecherin aller Kulturempfangenden. Aus diesen Gründen werden die acht Konzertreihen ergänzt durch vier in der 9. Reihe zusammengefaßte Konzerte „Zeitgenössische Musik" in Zusammenwirkung mit der Hans-Pfitzner-Gesell-

schaft. Hier werden u. a. Werke folgender zeitgenössischer Komponisten zu Gehör gebracht: Hans Pfitzner, Max Trapp, Rudolf Wagner-Regeny, Paul Höffer, Kurt Thomas und Cesar Bresgen. Ausführende sind: das Berliner Philharmonische Orchester unter der Leitung von Carl Schuricht, das Zernick-Quartett, Tilla Briem, Conrad Hansen, Ferry Gebhardt und die Berliner Solistenvereinigung Waldo Favre.

Um den Volksgenossen der Außenbezirke entgegenzukommen, sind zusammen mit den Volksbildungsämtern der Bezirksbürgermeister weitere neun Konzertreihen ins Leben gerufen worden. Daß auch hier Spitzenleistungen der Musik geboten werden, zeigen die Namen der dafür vorgesehenen Solisten: Emmi Leisner, Georg Kulenkampff, Edwin Fischer, Wilhelm Kempff, Elly Ney, Claudio Arrau, Karl Schmitt-Walter, Ludwig Hoelscher, Eduard Erdmann, Lubka Kolessa, Romualt Wikarski, Else C. Krauß, Winfried Wolf, Conrad Hansen, Siegfried Schultze, Karl Freund, Gertrud Freymuth, Herbert Pollack, Siegfried Borries, Helmuth Zernick, Tibor de Machula, Tilla Briem, Dorothea Klotz, Erika Legart, Rudolf Schulz, Ferry Gebhardt, Max Spitzenberger, Gisela Sott, Hugo Steurer, Erich Röhn, Maria Neuß, Arno Erfurth, Günther Baum, Fehse-Quartett, Bruinier-Quartett, Hansen-Trio, Zernick-Quartett, Breronel-Quartett, Röhn-Quartett und das Landesorchester Berlin.

Die offenen und getarnten Feinde unserer nationalsozialistischen Kulturpolitik haben stets und gern bezweifelt, daß die Aufnahmebereitschaft für diese hohen und hehren Kulturwerte bei unseren deutschen Volksgenossen, den Arbeitern und Angestellten, nicht vorhanden seien. Es war so billig, aber auch so bequem, ihnen diese Fähigkeiten abzusprechen. Wer aber jemals das Glück hatte, einem Werkkonzert in den Domen der Arbeit beizuwohnen und die tiefe Ergriffenheit auf den Gesichtern der Soldaten der Arbeit ablesen konnte, der vom Orkan ihres Beifalls umbrandet wurde, wird eine solche Stunde nie mehr vergessen. Wir wollen deshalb aber nicht die Werkstatt zum Konzertsaal machen. „Es ist sehr notwendig, daß der deutsche Arbeiter, der tagsüber in der Werkstatt ist, für diese Kulturstunde eine andere Umgebung braucht als am Tage bei der Arbeit" (Alfred Rosenberg). Wir haben sie ihm geschaffen. Die Kammermusikabende finden im Bach-Saal, die Orchesterkonzerte in der Philharmonie statt, und für die Konzerte in den Außenbezirken stehen würdige Säle zur Verfügung.

Richtunggebend für unsere Arbeit war das Wort unseres Führers Adolf Hitler: „Es ist die erste große Aufgabe des neuen Dritten Reiches, daß es die kulturellen Werke der Vergangenheit sorgfältig pflegt und sie der breiten Masse unseres Volkes zu vermitteln versucht. Und auch dies mit Verständnis, großzügig und vernünftig. Denn es ist ganz klar, daß der von des Tages Arbeit oder von vielen Sorgen gequälte Mann nicht immer fähig ist, am Abend schwerste künstlerische Probleme aufzunehmen und sich mit ihnen ins Bett zu legen. Wer mit Sorgen kämpfen muß, braucht das Lachen notwendiger, als wer vom Leben nur angelächelt wird. Es soll daher das Theater nicht nur der ernsten, sondern auch der heiteren Muse dienen. Und sicher wird nur ein gewisser Prozentsatz jener, für die eine gute Operette noch ein wahres Kunstwerk ist, das Verständnis zur letzten großen Oper finden. Allein, dies schadet nicht nur nichts, sondern es ist gut. Das Entscheidende bleibt nur, daß wir uns bemühen, unser Volk wieder auf den Weg über die Freude und Schönheit wenn möglich zum Erhabenen führen.

Und es ist nicht der Beweis für die Unwürdigkeit eines Volkes, wenn es außer nach Brot auch nach Spielen ruft. Es würde im Gegenteil vielmehr der Beweis für die Minderwertigkeit des Menschen sein, wenn er allein in Speise und Trank ausschließlich die Aufgabe und das Ziel seines Lebens sähe.

Ob und inwieweit es uns gelungen ist, im deutschen Volk die Freude am Theater und damit an der Dichtung und an der Musik zu heben, kann jeder einzelne leicht selbst feststellen. Es ist hier seit dem Jahre 1933 eine Wende eingetreten, die ebenfalls eine Revolution bedeutet. Nicht umsonst ist eine der größten Organisationen aller Zeiten ins Leben gerufen worden mit dem schönen Ziel, durch Freude dem Menschen Kraft zur Lebensbehauptung zu geben, sie zu lehren, das Leben in seiner Härte mannhaft zu ertragen, aber auch nach seinem Glück mit Freude zu greifen."

Die Stadt der Reichsparteitage als Musikstadt

Von Willy Spilling, Nürnberg

Der Führer hat Nürnberg, dieses gewaltige steinerne urdeutsche Kunstdenkmal wieder zu einem lebendigen Mittelpunkt deutschen Lebens gemacht. Die alte prächtige freie Reichsstadt, die in ihren Ringmauern jahrhundertelang eine wahre Auslese von Männern, deren Name mit goldenen Lettern in die Geschichte deutschen Denkens und deutscher Kunst eingegraben ist, barg, war in den

letzten 150 Jahren mehr und mehr zu einer Industriestadt abgesunken. Ein Wald von qualmenden Schloten umrandete das alte Nürnberg, in dem jedes Gäßchen von stolzer Vergangenheit kündete, aus den Werkstätten ehrwürdiger Meister waren stattliche Fabriken geworden, „Nürnberger Tand" ging „durch alle Land".

Selbstverständlich stand auch das Musikleben Nürnbergs ganz im Zeichen dieser tiefgreifenden Wandlungen. Die große musikalische Vergangenheit, die Zeiten jener regen bürgerlichen Musikpflege in Nürnberg, wie sie ihren ersten Niederschlag im Lochamer Liederbuch fand, die Zeiten, in denen ein Conrad Paumann, der Orgelmeister von St. Sebald, ins Gefolge vieler Fürsten berufen wurde, ein Hans Leo Haßler eine Größe von europäischem Ruf war und ein Johann Pachelbel wesentlichen Einfluß auf das Orgelschaffen des großen Bach gewann, diese Zeiten waren bereits dem ausgehenden 18. Jahrhundert Schall und Rauch. Und daß Nürnberg über einige Jahrhundert hinweg als internationales Zentrum des Musikdruckes gegolten hat, ist heute eine nur den Musikhistorikern bekannte Tatsache. Im 18. und 19. Jahrhundert kann der musikalische Ruf der alten Noris nur ein denkbar schlechter gewesen sein. Von einem Konzertleben ist kaum zu hören. Drastisch ist der Eintrag, den Spohr am 16. Nov. 1815 in sein Tagebuch machte: „Die Musik scheint in der alten Reichsstadt wenig cultiviert zu werden; denn das Orchester ist hier auffallend schlecht. In unserem gestrigen Concerte fehlte es zwar weder an zahlreichen Zuhörern, noch an Beifall bei unseren Vorträgen, aber alles, was das Orchester begleitete, wurde von diesem total verdorben."

Erst 1890 erhielt Nürnberg sein eigenes Orchester, das Hans Winderstein aus dem Stamm einer Biergartenkapelle gründete, und damit beginnt die neue Musikgeschichte Nürnbergs. Zur Unterstützung dieses Unternehmens gründeten einige Kunstliebhaber kurz darauf den „Philharmonischen Verein", der noch heute den Hauptfaktor unseres Musiklebens darstellt. 1883 öffnete das städtische Konservatorium, 1904 das neue Theater seine Pforten. Der wirtschaftliche Aufschwung Nürnbergs in den letzten Vorkriegsjahren begünstigte jenes betriebsame veräußerlichte Starkonzertwesen, das auch jenes hohle Scheinmäzenatentum (vielfach jüdischer Herkunft) zum Blühen brachte. Die Nachkriegsjahre brachten diese jungen Gründungen vielfach in ernsthafte Schwierigkeiten und Gefahren, die erst durch die frisch zugreifende positive Kulturarbeit des neuen Reiches endgültig behoben wurden. Die Erziehungsarbeit, nicht zuletzt die Organisationsfähigkeit von HJ. und Arbeitsfront wirkte sich unverkenntlich in einer Verbreiterung der Hörerschicht aus.

In den letzten fünf Jahren hat das Nürnberger Musikleben eine umfassende Vielgestaltigkeit angenommen. Die „Philharmonischen Konzerte" stehen, von der Stadt neu fundiert, im Vordergrunde. In Alfons Dressel, dem neu ernannten Generalmusikdirektor der Reichsparteitagsstadt, haben sie einen unbestechlichen und tatkräftigen Leiter gefunden. Ohne zu den fanatischen Protagonisten des Neuen zu gehören, tritt er rückhaltlos für neue Werte in die Bresche, was ihm längst die ehrliche Gefolgschaft der Nürnberger Musikwelt gesichert hat. Seiner Initiative verdanken wir die Bekanntschaft mit dem letzten Schaffen Pfitzners, Davids, Höllers und Peppings. Im übrigen gibt er seinen Programmen mit der Sinfonik der „vier großen B" eine werthafte Grundlage. Eine Neugründung stellt das NS.-Frankenorchester vor, das sich unter der Leitung von Willy Böhm mit großem Erfolg der künstlerischen Arbeit der KdF. widmet. Neben dem Philharmonischen Verein hat sich als gleichbedeutender Faktor unseres Musiklebens der Privatmusikverein — eine Gründung der siebziger Jahre — behaupten können, dessen Pflege hauptsächlich der Kammermusik gilt. Man hört in diesen Konzerten alljährlich neben den großen deutschen Quartetten, Trios, Instrumentalisten und Vokalisten auch eine kleine, aber glücklich getroffene Auslese aus dem Gegenwartsschaffen.

Weitgehend wird das Nürnberger Musikleben von den einheimischen künstlerischen Kräften (dem eigentlichen Gradmesser aller städtischen Musikkultur) bestimmt. Unter den Kammermusikvereinigungen behaupten das Nürnberger Streichquartett (Horvath, Winter, Kroeber, Kühne), das städtische Streichquartett (Drahozal, Prögel, Hellriegel, Kocielni) und das Nürnberger Kammertrio (Prögel, Scheffler, Spilling) eine Vorrangstellung. Wohlbestellt ist in Nürnberg das Gebiet des Chorgesangs. In der Pflege der großen Chorwerke des Barock und der Klassik sieht der Lehrergesangverein, der in Karl Demmer einen hochbegabten und unternehmungsfreudigen Stabführer besitzt, seine Hauptaufgabe. Sehr aktiv greifen in das hiesige Konzertleben auch der Esche-Chor, der zum Konzertverein ausgebaut, alljährlich mit einem Zyklus von Solistenkonzerten aufwartet, der Klinksche Kammerchor, der sich vielfach in den Dienst des zeitgenössischen Schaffens gestellt hat, und Otto Doebereiners Madrigalchor, der sich mit großem Erfolg der altdeutschen Chorliteratur verschrieben hat.

Das weite Feld der alten Kammermusik wird in den zyklischen Abendmusiken des Colle-

gium Musicum in einer höchst lebendigen Weise ausgewertet. Die prachtvollen Schätze der beiden musikhistorischen Sammlungen Neupert und Rück an historischen Cembali, Hammerklavieren und Gamben wurden in diesen Konzerten häufig zu klingendem Leben erweckt.

In den „Kammerkonzerten zeitgenössischer Musik" besitzt Nürnberg dank der Initiative ihres künstlerischen Leiters Dr. Adalbert Kalix eine scharf charakterisierte Organisation, die seit einem Jahrzehnt für die Bestrebungen der jungen Komponistengeneration eine Pionierarbeit von geradezu zentraler Bedeutung leistet. Ein stattlicher Kreis bedeutender einheimischer und auswärtiger Künstler dient hier jahraus, jahrein mit einer beispiellosen Selbstlosigkeit dem Schaffen der musikalischen Gegenwartsgeneration. Die Zahl der aufgeführten Werke erreicht alljährlich fünfzig, von denen durchschnittlich die Hälfte auf Uraufführungen entfallen — eine Arbeitsleistung von achtunggebietenden Ausmaßen. Ein Rückblick über die Abende des verflossenen Konzertwinters ergab auch diesmal einen besonderen Einblick in das Schaffen der engeren Heimat. Nach der langen Pause von über zwei Jahrhunderten sind in Franken und Nürnberg wieder schöpferische Kräfte aufgebrochen von richtunggebender Bedeutung. Die drei Franken Karl Höller, Karl Schäfer und Armin Knab und die beiden Nürnberger Ludwig Weber (der seine „Christgeburt" noch als Volksschullehrer hier geschrieben hat) und Hugo Distler haben ihren erfolgreichen Weg von Nürnberg aus gemacht. Aber Nürnberg beherbergt auch heute wieder eine Reihe schöpferischer Köpfe. Da ist zuerst Max Gebhard (der älteste der bekannten Komponistentrias), heute Direktor des städtischen Konservatoriums, zu nennen. Seine „Kleine Passion", eines der erfolgreichsten Werke des Nürnberger Sängerfestes 1934, sein ausgedehntes Kammermusik- und Liedschaffen, seine jüngst uraufgeführten Orchestervariationen über ein altdeutsches Lied sind Äußerungen einer fortschrittlichen Gesinnung und eines überlegenen handwerklichen Könnens. Sein Stil kann die Abkunft von der Haas-Schule kaum verleugnen, nähert sich aber mehr und mehr einer fränkisch-herben Eigennote. Rudolf Herbst, ein feinsinniger Lyriker, ist uns 1936 — leider viel zu früh — entrissen worden. Der älteren, in romantischen Traditionen sicher verankerten Schaffensgeneration gehören Georg Blum, Carl Rorich, Erich Rhode und Hans Weiß an. Von den Jüngeren sind Richard Soldner, Hermann Wagner und Willy Spilling in den „Kammerkonzerten zeitgenössischer Musik" häufig zu Wort gekommen.

Bleibt noch festzustellen, daß der jüngste musikalische Nachwuchs im städtischen Konservatorium eine in jeder Hinsicht gediegene Ausbildung findet. In jüngster Zeit wurde dieser Anstalt, an der eine Reihe namhafter Lehrer tätig ist, eine Singschule angegliedert, die sich unter Waldemar Klinks sachkundiger Leitung binnen Jahresfrist zur bestbesuchten Deutschlands entwickeln konnte. So ergibt sich ein Gesamtbild, das für die musikalische Zukunft der Reichsparteitagsstadt nur zuversichtlich stimmen kann.



Bayreuther Bühnenfestspiele 1938

Und wenn die Bayreuther Bühnenfestspiele nur einen Zweck erfüllen würden, nämlich den Schutz des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes vor den Verheerungen einer billigen, wenn auch gutgemeinten Popularität — ihre Mission wäre in vollem Maße gerechtfertigt. Es gibt Werke, die durch ihren besonderen Charakter, durch die Willenskraft einer bestimmten Idee oder durch andere nicht mit bloßen Worten ausdrückbare Werte an einen bestimmten Ort oder Schauplatz gebunden sind. Ein solches Werk ist unzweifelhaft der „Parsifal". Da kommen die Menschen aus dem ganzen Reich, aus den europäischen Staaten und aus Übersee nach Bayreuth, um den „Parsifal" zu erleben, obwohl sie ihn auch daheim in ihren Metropolen hören können. Auch den „Ring des Nibelungen" oder „Tristan und Isolde" können sie dort einfacher, bequemer und — billiger genießen. Was sie andernorts nicht empfangen, ist die Einmaligkeit eines künstlerischen Fluidums, das für alle Zeiten an Bayreuth gebunden bleibt. Das Wunder von Bayreuth ist wirklich ein „Geheimnis", das Wagner in sein Festspielhaus bannte und das seither seine Zauberkraft durch die Jahr-

zehnte ausstrahlt. So trägt jede Aufführung, mag sie auch einmal durch Mißfälle getrübt sein, das Mal der Weihe durch den Bayreuther Meister.

Diese Sendung Bayreuths in unseren Tagen erkannt und gefestigt zu haben, ist die unvergängliche Tat Adolf Hitlers. Indem er Bayreuths kulturpolitische Stellung im Leben und Herzen der Nation sicherstellte, gab er ihr den Charakter einer nationalen Feierstätte. Unter der Hand des Führers ist auch die Organisation der Festspiele längst hinausgewachsen über den engeren Familienkreis von Haus Wahnfried. Bayreuth ist heute eine Sache Großdeutschlands und in diesem Sinne programmatisch für den Kulturwillen des Dritten Reiches. Wer Wagners Werk so kennenlernen will, wie es sein Schöpfer plante und ausführte, soll nach Bayreuth pilgern. Als letzte und höchste Stufe der Verwirklichung der Musikdramen Richard Wagners werden die Bühnenfestspiele stets einmalige Erlebnisse vermitteln.

Neueinstudierung: „Tristan und Isolde"

„Tristan und Isolde" wurde für das Festspieljahr 1938 neueinstudiert. Zum zehnten Male innerhalb von 52 Jahren kehrt das Werk in Bayreuth ein. Drei Generationen haben im Laufe dieser Zeit die Aufführungen betreut. Im Jahre 1886 führte Cosima Wagner selbst die Regie, von 1906 bis 1931 war Siegfried Wagner ihr Leiter, und heute hat Winifred Wagner die festliche Deutung der Oper drei Männern übertragen, die sich ihrer Verantwortung in hervorragendem Maße bewußt sind: Heinz Tietjen als Spielleiter, Emil Preetorius als Bühnenbildner und Karl Elmendorff als Dirigent. Elmendorff ist ein Affektmusiker von hohen Graden. Sein Feld ist ein dynamisches Expressivo, das in den Steigerungskurven mit vitalem Atem ausgefüllt wird und die große Linie ohne Abstriche durchhält. Das Wort „hinreißend" ist die Kennzeichnung, die seinem Temperament und seinem ekstatischen Musizieren wirklich entspricht.

Den Tristan singt zum erstenmal Max Lorenz, der seit 1933 zu den stärksten Stützen Bayreuths zählt. Seine prachtvolle reckenhafte Erscheinung, die Wärme und Leuchtkraft seines Tenors, die Klarheit und Deutlichkeit seines Singens, das kein Verwischen und kein Nebenbei kennt, und die Geradheit seiner Haltung vereinigen sich zu einer geradezu idealen Verkörperung des Helden. Die deutsche Opernbühne ist nicht reich an Tristan-Sängern. In Lorenz hat sie jetzt den „primo tenore" gefunden.

Frida Leider ist eine der letzten Heroinen des traditionellen Wagner-Stils. Mit dem großen Pathos der Gebärde weiß sie selbst gesanglich nicht mehr voll gestützten Akzenten die überzeugende Ausprägung zu geben. Margarete Kloses Brangäne entfaltete einen Adel dunkel aufblühender Stimmschönheit, der mit milden Strahlen die Szene von innen her erleuchtete. Jaro Prohaskas reckenhafter Kurwenal war das Sinnbild echter Mannentreue, getragen von der kernigen Kraft eines ungewöhnlich warm getönten Baritons. Josef von Manowarda betonte das übermächtige Leid und das irdisch gebundene Mißverstehen König Markes in so würdiger und ergreifender Plastik, daß das Tor zur Tragik plötzlich aufgestoßen schien. Da stand nicht mehr der gehörnte Ehemann, sondern ein einsamer Mensch in tiefster Seelennot und -qual vor uns. Heinz Tietjens Spielleitung gab das Äußerste an szenischer Verlebendigung, ohne durch ein mögliches Zuviel die Gestalten im Vordergrund zu bedrängen. So entwickelt er im ersten Akt auf dem Schiff ein realistisches Treiben, das sich am Schluß zu einer großartigen Massenszene weitet. Preetorius' Bühnenbilder atmen im ersten Aufzug klare Helle und nordische Luft. Seine farbenschönen Kostümentwürfe lehnten sich in stilvoller Variation an höfische Ritterkostüme des 12. Jahrhunderts an. Daß das Festspielorchester wie stets in bester Form war und Klangwunder von unbeschreiblicher Transparenz verschwendete, muß als Tatsache wenistens vermerkt werden.

„Parsifal"

Den „Parsifal" dirigierte diesmal nicht Wilhelm Furtwängler, sondern Franz von Hößlin. Die vorjährige Inszenierung Heinz Tietjens und die ebenso naiv wie anmutig komponierten Bühnenbilder Wieland Wagners sind so vollendet aufeinander abgestimmt, daß sie keines Rühmens mehr bedürfen. Franz Völker, der für die Titelpartie ausersehen war, hatte sich während der Proben den Fuß verletzt und fiel in der Premiere aus. An seiner Stelle sang Fritz Wolff den Parsifal. Er betonte in der Darstellung das Jugendliche mit einer beneidenswerten Frische. Sehr überlegen und abgeklärt gestaltete Josef von Manowarda den Gurnemanz. Robert Burg hat als Klingsor die grelle Dämonie, um diesem Fürsten der Hölle schon in der messerscharfen Deklamation die Abgründigkeit an sich zu verleihen. Jaro Prohaska verklärte die Leiden des Amfortas in einem ergreifenden Schöngesang. Prächtige junge Stimmen gaben der Blumenmädchenszene auch den akustischen Verführungsreiz.

Die Überraschung der Aufführung war die Pariser Sängerin Germaine Lubin als Kundry. Eine

großartige Verkörperung, wie immer man sie betrachten mag. Ihre interessante Erscheinung, ihr ausdrucksvolles leidenschaftliches Spiel und ein herrlicher Sopran voll Glanz in allen Registern schufen eine Gestalt, die unvergeßlich bleiben wird!

„Der Ring des Nibelungen"

Auch der „Ring des Nibelungen" erfährt erst im Bayreuther Festspielhaus seine vollkommene Verwirklichung. Langsam verlöschen im Zuschauerraum die Lampen bis zur vollkommenen Abdunkelung. Leises Summen dringt aus der Tiefe des unsichtbaren Abgrunds, schwillt allmählich an und erfüllt den Raum mit sattem Wohllaut: der langhingezogene Es-dur-Akkord, gleich dem Urmythus die Zelle des musikalischen Geschehens, breitet sich in machtvoller Bläsermajestät aus. Aber dann teilt sich der Vorhang in der Mitte, und das bunte Farbenspiel der Wogen im Orchester leitet über zu dem jauchzenden Gesang der Rheintöchter. Heinz Tietjen, der jetzt den gesamten „Ring" szenisch und musikalisch betreut, sorgte als Dirigent für starkes musikalisches Leben.

Die endlose Höhe und die endlose Weite der von Emil Preetorius entworfenen „Freien Gegend auf Bergeshöhen" entspricht der ungebändigten Natur der Götter- und Riesengestalten, die sich in wilder Leidenschaft austoben. Ihnen ist mit den Mitteln naturalistischer Darstellung niemals beizukommen. Diese Gestalten, über den Zeiten beheimatet, müssen von innen geschaut und mit kühnem Wurf wiedergegeben werden; denn ihre Gefühle strömen aus elementaren Tiefen. Der Spielleiter Tietjen betont den heroischen Stil so klar und unnachgiebig, daß selbst das Ornament einer Geste in die große Linie einbezogen erscheint, wenn Wotan am Schluß Walhall mit ausgestrecktem Speer und Schwert begrüßt. Die Götterburg selbst konnte noch plastischer und noch monumentaler auf dem Rundhorizont erscheinen.

Die solistische Besetzung ist im wesentlichen die gleiche wie in den letzten Jahren. Rudolf Bockelmann als Wotan, Erich Zimmermann als Mime, Robert Burg als Alberich, Jaro Prohaska als Donner und Gunter, Franz Völker als Siegmund, Max Lorenz als Siegfried, Ludwig Hofmann als Fafner, Hunding und Hagen, Josef von Manowarda als Fasolt, Margarete Klose als Fricka, Waltraute und 1. Norne, Maria Müller als Sieglinde und Käte Heidersbach als Freia, Waldvogel und Gutrune sind in ihren Leistungen so sicher umrissen, daß Neues nicht mehr über sie gesagt zu werden braucht. Die Erda von Inger Karèn besaß nicht den ausgreifenden sonoren Altklang, um ihre Weissagungen mit mythischem Schauer zu umhüllen. Marta Fuchs sang erstmalig in Bayreuth die Brünnhilde. Ihre außergewöhnliche stimmliche Intensität nahm die Höhepunkte mit einer strahlenden Energie, die auch ihr Spiel mit dem Ausdruck ihrer zielbewußten Persönlichkeit erfüllte. Schließlich verdient der von Friedrich Jung geleitete Festspielchor mit Anerkennung genannt zu werden.

Das Festspielorchester

Mit 140 ausgewählten Musikern aus 31 deutschen Städten weist das Festspielorchester eine „Stärke" auf, die nach außen nicht so sichtbar in die Erscheinung tritt. Sein Wirken im verdeckten Orchesterraum entzieht sich zwar der optischen Betrachtung, um umso stärker als reines akustisches Erlebnis zu wirken. Unter den 38 Geigern befinden sich neun Konzertmeister, darunter als Primarius der seit einem Menschenalter in Bayreuth tätige Professor Edgar Wollgandt, der Konzertmeister des Leipziger Gewandhauses. Als einzige Frau im Festspielorchester ist die Harfenistin Dora Wagner von der Berliner Staatsoper zu nennen, die mit sechs männlichen Kollegen das berühmte Harfenseptett Bayreuths bildet. Eine Aufzählung der Städte, die ihre besten Musiker nach Bayreuth entsandten, zeigt uns, daß es wirklich das ganze Deutschland ist, das hier musiziert: Aachen, Altenburg, Berlin, Bochum, Bremen, Braunschweig, Chemnitz, Darmstadt, Dessau, Dresden, Düsseldorf, Duisburg, Dortmund, Essen, Halle, Hamburg, Hannover, Karlsruhe, Kassel, Königsberg, Köln, Leipzig, Mannheim, München, Schwerin, Stuttgart, Weimar, Wien, Wiesbaden, Würzburg und Wuppertal. Würzburg hat einen Professor und vier Studienräte gestellt, Leipzig u. a. den Direktor seines Musikpädagogiums.

Der „Bayreuther Bund" auf neuer Grundlage"

Endlich hat auch der „Bayreuther Bund", der alljährlich zu den Festspielen seine Jahrestagung abhält, begriffen, daß er in seiner „splendid isolation" immer nur ein eigenbrötlerisches und abseitiges Dasein führen kann. Die bisherige Bundesführung trat zurück, und damit war der Bund vor die Frage gestellt, sich entweder in den Richard-Wagner-Verband Deutscher Frauen einzugliedern oder nach einem neuen Weg zur Verwirklichung seiner ideellen Ziele Ausschau zu halten, nachdem sich ein Vorschlag der Reichsmusikkammer zu einer Zusammenfassung sämtlicher Richard-Wagner-Vereinigungen als undurchführbar erwiesen hatte. Die Aufgabe des Bayreuther Bundes ist eine volks- und musikerzieherische, nämlich das deutsche Volk und die deutsche Jugend an Bayreuth heranzuführen.

Der von Winifred Wagner zunächst mit der kommissarischen Führung des Bayreuther Bundes be-

auftragte und dann von der Hauptversammlung einstimmig bestätigte Otto Daube wies darauf hin, daß nur die Zusammenarbeit mit der Partei die Grundlage fruchtbarer künftiger Wirksamkeit darstellen könne. Er konnte sich dabei auf den bedeutenden ideellen Erfolg der Detmolder Richard-Wagner-Festwoche berufen, wo ein ganzer Gau mit allen politischen Leitern für den Gedanken Bayreuths gewonnen wurde. Damit wird auch der „Bayreuther Bund", der in den letzten Jahren oft seltsame Wege ging, wieder eingegliedert in den großen Kulturkreis, dessen Name er als Verpflichtung trägt.

Fanfaren durch Lautsprecher

Es gibt eine Tradition, die man als Ballast empfindet, aber auch eine Tradition, auf die man nicht verzichten möchte, weil sie das Erbe der Vergangenheit und ihre Gebräuche erhält. Zu dieser Tradition rechnen wir auch die Fanfaren, die jeweils den Beginn der Aufführungen auf dem Festspielhügel ankündigen. Vor Beginn eines jeden Aufzuges marschierten Bläser auf, um mit dem Hauptmotiv die Besucher aufzufordern, ihre Plätze einzunehmen. Diesmal ertönten die Fanfaren durch den Lautsprecher vom Dach des Festspielhauses. Das klang zwar laut, aber wenig schön. Es gibt wohl keinen Festspielbesucher, der bei dieser Gelegenheit nicht den alten Brauch zurückwünschte.

„Souvenirs" immer noch gefragt!

Die Andenkenjäger werden in Bayreuth immer noch auf ihre Rechnung kommen, wenngleich die Auswahl bereits zusehends eingeschrumpft ist. Das Festspielhaus als Briefbeschwerer und der Gralsspeer als Brosche sind weiter sehr begehrt. Postkarten mit ausgesuchten Zitaten geben den besten Liebesbriefsteller ab, um durch die Blume, d. h. mit Noten, alles zu sagen. Die Liebhaber an Gralskelchen werden offenbar niemals aussterben. Den Gipfel des Kitsches stellt ein emaillierter Löffel dar, dessen Wölbung den auf Wolken thronenden Kelch zeigt, über dem die Taube schwebt. Der „Parsifal" hat bekanntlich die Andenkenindustrie schon immer heftig angekurbelt und bereichert. Ehe die Geschmacklosigkeit ausstirbt, wird die Welt wahrscheinlich zugrunde gehen. Man sollte nicht nur die Symbole des Staates, sondern auch die Sinnbilder der großen deutschen Kunst dadurch schützen, daß man die schlimmsten „Souvenirs" einfach durch rücksichtslose Beschlagnahme ausrottet.

Friedrich W. Herzog.

Wagner auf der Zoppoter Naturbühne

Noch vor einigen Jahren scheute man sich, das ganz auf die Mittel des geschlossenen Theaters angewiesene „Rheingold" auf der Zoppoter Naturbühne aufzuführen und begnügte sich mit den drei übrigen Teilen des „Rings". Inzwischen hat man sich gewöhnt, die Waldlandschaft der Bühne immer mehr hinter gewaltigen Aufbauten zu verbergen, so daß kein grundsätzliches Bedenken mehr dagegen bestand, sich diesmal an die geschlossene Aufführung der „Ring"-Tragödie zu wagen.

Es war zwar nicht das gewohnte Bild, das Hermann Merz für die Wasserszene des „Rheingold" bot: statt auf den Grund des Rheins sah man auf die durch Wellenstraßen angedeutete flimmernde Oberfläche, zu der die Rheintöchter schwimmend emportauchten, während die Waldumgebung im Dunkel lag. Aber die Bildwirkung war nicht schlecht und die Illussionskraft sogar stärker als bei manchen anderen Kompromißlösungen, wie etwa beim Rhein der „Götterdämmerung". Vielfach kann im „Ring" die Waldlandschaft der Naturbühne als solche in Erscheinung treten, wobei jene Bilder den stärksten Zauber ausüben, die wie der zweite „Siegfried"-Akt mit einem Mindestmaß künstlicher Zutaten auskommen.

Die größten Wirkungen der Zoppoter Bühne sind die Nachtstücke, wie der zweite Akt des vor dem „Ring" gegebenen „Lohengrin" und die Massenszenen. Hagens Appell an die Mannen und der Trauerzug mit der Leiche Siegfrieds, in seiner Art nicht minder der im „Lohengrin" entfaltete opernhafte Prunk ergaben überwältigende Bildwirkungen.

Wesentlich gefördert wurde die im Freien sonst so mangelhafte Klangverschmelzung durch eine Neuanlage des Orchesterraums. Unter Leitung Robert Hegers und Karl Tuteins waren Sänger von hohem Rang beteiligt: Hans Hermann Nissen, ein Wotan von edler Stimmpracht, Marjorie Lawrence, eine junge Brünnhilde von sieghaft strahlender Höhe, im Schlußwerk durch Margarete Bäumer abgelöst, die blutvolle Sieglinde (und Elsa) Hertha Fausts, der baßgewaltige König Heinrich Sven Nilssons, der einprägsame Mime Heinrich Teßmers und viele hier schon oft bewährte Kräfte wie Carl Hartmann (Lohengrin) und Pistor (Siegfried), Inger Karén (Ortrud) und Max Roth (Telramund), August Seider (Siegmund) und Max Wiedemann (Alberich). Der alle Abende nach Tausenden zählende Besuch zeugt für die Volkstümlichkeit dieser Festspiele.

Heinz Heß.

Die Ergebnisse des Bad Orber Musikwettbewerbs 1938

Der unter der Schirmherrschaft von Professor Paul Graener stehende Musikwettbewerb zur Erlangung guter neuer Unterhaltungsmusik, den Bad Orb im Februar dieses Jahres zum zweiten Male ausgeschrieben hatte, fand in den Kreisen der jungen Musikschaffenden regen Widerhall. Bis zum Einsendungstermin, dem 1. Mai, waren 324 Arbeiten eingeschickt worden, von denen nach mehreren sorgfältigen Prüfungen 84 Kompositionen ausgewählt wurden, die im Laufe des Sommers in 8 Konzerten dem Publikum von Bad Orb in der Weise zur Entscheidung vorgespielt wurden, daß jeder Zuhörer auf einem Stimmzettel entscheiden konnte, welches Werk er für das beste der betreffenden Gattung halte. Das Publikum beteiligte sich sehr rege an den Abstimmungen und wählte insgesamt 17 Werke für die Schlußabstimmung aus, und zwar drei Suiten, vier Ouvertüren, drei Märsche, vier Tänze und Intermezzi und drei Walzer, die in zwei Konzerten dem Publikum zur Schlußabstimmung vorgespielt wurden. Von den Suiten erhielt die „Ungarische Fantasie für Sologeige und Orchester" von Susi Kühne (Schönebeck a. d. Elbe) mit 351 Punkten den 1. Preis. Es folgte mit 210 Punkten der auch im vergangenen Jahre in Bad Orb ausgezeichnete Berliner Komponist Willy Lautenschläger mit seinem Werk „Bilder aus Berlin". Unter den Ouvertüren erhielt die Märchen-Ouvertüre zu „Aschenbrödel" von dem in Bad Orb geborenen, jetzt als Kapellmeister in Bad Salzschlierf tätigen Dr. Friedrich Siebert die meisten Stimmen (113). Es folgte mit 61 Punkten die „Kleine Lustspiel-Ouvertüre" von Bruno Kerber (Koburg). Eine besondere Anerkennung erhält die Ouvertüre von Franz Paul Decker (Köln), einem vierzehnjährigen hochbegabten jungen Obersekundaner, ein Werk, das hohe Begabung des jungen Komponisten verrät und von dem Publikum mit dem dritten Preis ausgezeichnet wurde. Von den 41 eingesandten Walzern kamen drei in die Schlußabstimmung.
Sicherlich standen die Komponisten im Hinblick auf die unermeßliche Fülle fast klassischen Walzergutes vor einer nicht leichten Aufgabe. Um so anerkennenswerter ist es, daß diese drei Komponisten in ihren Walzern schöne originelle Themen und Verarbeitungen fanden. Ein Zufall wollte es, daß mit 121 Punkten der Walzer „Frauenlob" von einem Namensvetter der berühmten Walzerfamilie, Johann Strauß aus Aschaffenburg, den 1. Preis erhielt. Es folgten „Die Lustwandler" von Hans Böhm (München) mit 102 Punkten und „Spitzen und Rüschen" von Harry Blum (Hannover) mit 85 Punkten. Von den 80 eingesandten Märschen waren drei in die letzte Abstimmung gekommen. Das Publikum entschied sich mit großer Mehrheit für „Großdeutschland" (189 Punkte) von W. Cernik (Kapellmeister in Dresden). Den 2. Preis erhielt mit 144 Punkten Reinhold Liebetrau (Schriesheim) für seinen Marsch „Heil deutscher Rundfunk" und den 3. Preis Otto Daupel (Kleinschmalkalden) mit 143 Punkten für „Deutscher Fliegergeist". Bei den Tänzen und Intermezzi entschied sich das Publikum für den „Gruß vom Weserstrand" von Willy Krull (Goslar [171 Punkte]). Die wirkungsvolle Besetzung mit Solotrompete sichert dem dankbaren Werk den Beifall des Publikums. Den 2. Preis erhielt mit 152 Punkten Ernst Eggert (Magdeburg) für seine ungemein vitale „Stürmende Jugend". Mit 107 Punkten erhielt Karl Brennecke (Frankfurt) für seinen „Puppentanz" den 3. Preis. Die Preisträger wurden eingeladen, am 17. Juli in Bad Orb ihre vom Publikum gewählten Werke selbst zu dirigieren.

Adolph Meuer.

Fünfte Reichstheater-Festwoche 1938 in Wien

Die Reichstheater-Festwoche stellt die programmatische Jahreskundgebung des deutschen Theaters dar. Im Vorjahr gab sie mit Aufführungen in Köln, Düsseldorf, Duisburg, Essen, Bochum und Worms ein aufschlußreiches Bild der westdeutschen Theaterlandschaft. Es war eine Selbstverständlichkeit, daß nach der Wiedervereinigung Österreichs mit dem Reich Wien mit seiner ruhmreichen Tradition zum Schauplatz der repräsentativen Theaterfesttage ausersehen wurde, schon um damit die Ausrichtung ihrer künstlerischen Mission auf die Grundsätze des neuen Deutschlands auch nach außen hin zu dokumentieren.

In der Vergangenheit hat Wien die deutschen Künstler immer wieder angezogen und zu Leistungen von Ewigkeitswert angeregt. Vom 18. Jahrhundert an war es ein ununterbrochenes Kommen, Bleiben, aber auch Gehen. Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und Brahms schufen in Wien ihre unsterblichen Werke. Das Burgtheater war eine Stätte echter deutscher Schauspielkunst. Der Flügelschlag der Tradition, die jedem kulturellen Schaffen die große Wirkung über den Tag hinaus verleiht, hat in Wien seinen besonderen Akzent. Nicht etwa, daß er sich grundsätzlich unterscheidet von dem idealistischen Höhenflug, den die Kunst im Reich nach der nationalsozia-

listischen Revolution mit frischen Kräften unternahm. Aber die Atmosphäre, in der an der „schönen blauen Donau" die Kunst gedeiht, gibt allen künstlerischen Aeußerungen eine leichte Beschwingtheit mit auf den Weg, die alles Gedankliche allzu gern hinter dem Spielerischen, der Freude am Bewegten, Heiteren und Anmutigen zurücktreten läßt.
Der Wiedereintritt der Ostmark in das Reich hat das deutsche Theater bereichert. Das Gesicht unserer Bühnenwelt nennt damit manche neuen Züge sein eigen und umfaßt heute in vielfältiger Verwandlung auch jenes Leben, das in einem Walzer von Johann Strauß oder in dem zauberhaften Spuk eines Raimund seinen Niederschlag und gültigen Ausdruck gefunden hat.
Wien und Richard Strauß' „Rosenkavalier" sind kaum voneinander zu trennen, so innig ist ihre Welt durch die Musik zur Einheit geworden. Die wienerische Grazie offenbart in dem schillernden Gewand der Zeit Maria Theresias ihre schon zum klassischen Begriff gewordene Walzerwelt. Diese „Komödie mit Musik" ist wahrhaftig ein Hymnus auf das Wien der Vergangenheit. Es war deshalb mehr als eine Geste der Höflichkeit, den „Rosenkavalier" an die Spitze der fünften Reichstheater-Festwoche zu setzen. Die Aufführung der Wiener Staatsoper gehört zu den für den Darstellungsstil dieser Bühne beispielhaften Vorstellungen. Hier sind alle Voraussetzungen zu einer vollkommenen Wiedergabe erfüllt, um die spezifisch wienerische Note des Werkes zu klingendem Leben zu erwecken. Ja, die unerhörte Kultur des Orchesters und der Einsatz unvergleichlich schöner Stimmen überspielen sogar jene Episoden des „Rosenkavalier", die in ihrer Fin de siècle-Stimmung die brüchige Moral einer untergehenden Epoche verkünden.
Die Titelpartie verkörperte Jarmila Nowotna als Gast mit einer ritterlichen, gertenhaften Schlankheit der Erscheinung und Stimme, die dem „jungen Herrn aus großem Haus" wohl anstand. Seine Lustigkeit wirkte ungezwungen und gewinnend, zierlich und doch männlich in übertragenem Sinne. Der helle Glanz der Stimme besaß die Sieghaftigkeit einer mühelosen Höhe, die leuchtend über dem Meer der orchestralen Wogen schwebte. Anny Konetznis Marschallin erhob sich in der im Ausdruck der Resignation ergreifenden Schlußszene des ersten Aktes zur Höhe reinster Kunst. Der Adel einer gerade in den leisen Tönen gefühlsreich gespannten Gesangskunst umgab die Gestalt mit dem Zauber echter Leidenschaft und unmittelbar ansprechender Fraulichkeit. Dem Baron Ochs auf Lerchenau gab Fritz Krenn die breite Behaglichkeit des Rokoko-Falstaffs mit obligatem Stallgeruch. Mit silbrigem Sopran sang Esther Réthy die Sophie. Ihren aufgeblasenen Vater spielte Hermann Wiedemann mit effektvollen „Raffke"-Allüren. Die Arie des Sängers empfing durch den voll strömenden Tenor Koloman von Patakys außergewöhnliches Gewicht. Generalmusikdirektor Dr. Karl Böhm dirigierte. Sein draufgängerisches Temperament nahm die Einleitung mit einem Schwung, der von den Sängern und den Musikern das Äußerste verlangte. Die rhythmische Sicherheit seiner musikalischen Führung offenbarte eine Überlegenheit, die nur aus letzter Vertrautheit und Verbundenheit mit dem Werk quellen kann. Die Pracht der Bühnenbilder Alfred Rollers und die Spielleitung Erich von Wymetals waren gleichfalls mitbestimmend für das repräsentative Gesicht der Aufführung. Reichsminister Dr. Goebbels ließ den Hauptdarstellerinnen für ihre großartigen Leistungen Blumengebinde überreichen.
Wenn anderswo in einem Theater- oder Konzertsaal ein Werk Mozarts erklingt, so muß zunächst einmal der Raum bezwungen werden, um der Musik die entsprechende Resonanz zu verleihen. In Wien zieht die Staatsoper in den Redoutensaal der Hofburg, und schon sind Spiel und Raum zur Einheit verschmolzen. Dieser intime Barocksaal, einst von Maria Theresia dekoriert und mit kostbaren Gobelins ausgestattet, ist für Mozarts Musik der zeitechte Rahmen, um eine Atmosphäre mitschwingen zu lassen, in der auch die Darsteller das rechte Verhältnis zum Stil der Musik leichter gewinnen und behaupten.
„Die Hochzeit des Figaro" empfing so eine Wiedergabe, die vom „genius loci" geweiht war. Wieder stand Dresdens Generalmusikdirektor Dr. Karl Böhm am Pult. Er breitete die Musik in kostbarer Geschliffenheit aus. Mit lockerer Hand hielt er auf Durchsichtigkeit, eine ganz empfindsame und doch niemals weichliche Verhaltenheit und ein perlendes Brio, das von dem Orchester virtuos bis in die letzte Note aufgegriffen und gestaltet wurde. Diese Wiener Philharmoniker sind in der Tat ein Orchester, um das uns die Welt beneiden kann. Der Glanz der Streicher offenbart einen Adel ohnegleichen. Und welche Bläser! Nehmt nur die Hörner oder die Fagotte und hört einmal diese in allen Stärkegraden ausgeglichene Kultur des Tons, der von keinerlei Zufälligkeiten getrübt wird. Ein mit so vollkommener kammermusikalischer Feinheit musizierter Mozart ist ein einmaliges Erlebnis. Glückliche Wiener, die ihren Mozart in solcher Vollendung hören können.
Auch die „Figaro"-Aufführung war durch auswärtige Gäste bereichert. Paul Schöffler von

der Staatsoper Dresden sang die Titelpartie mit einem beweglichen Baßbariton. Sein Schöngesang entbehrte nicht der Charakteristik, wenngleich die Darstellung nicht immer mit ihm Schritt hielt. Alfred Jerger legte den Grafen Almaviva schon im Spiel als kräftigen Herrenmenschen an, der mit der Reitpeitsche seine „Unterhaltungen" unterstrich. Maria Reinings Sopran besitzt eine lyrische Lieblichkeit und eine reife Süße, die der Gräfin eine Seelenfülle und Anmut von bezaubernder Innigkeit verliehen. Reizvoll und überlegen sang Margherita Perras die Susanne. Marta Rohs (Staatsoper Dresden) war ein schmucker Cherubin, der im Gesang eine keusche Herbheit aufleuchten ließ.

Auch die anderen Partien waren ansprechend besetzt, so daß der Gesamteindruck kaum einen Wunsch offen ließ. Die Begeisterung der Zuhörer rief Dirigenten und Sänger nebst dem umsichtigen Spielleiter Hans Duhan immer wieder vor den Vorhang.

Zum zweitenmal wurde der Zusammenklang Wiens mit dem Walzer in der festlichen Aufführung des „Zigeunerbaron" offenbart. Als das Ballett der Staatsoper den Walzer „Wiener Bonbons" als einen in anmutvoller Grazie schwebenden Traum in duftigem Weiß und leuchtendem Blau tanzte, kannte der Jubel keine Grenzen. Wieder spielten die Wiener Philharmoniker, und in ihrem Musizieren wurde die melodische Süße und Gefühlskraft dieser Klänge zu einer hinreißenden Offenbarung. Dr. Karl Böhm dirigierte leicht und spritzig, vital und beschwingt. Der Spielleiter Alfred Jerger stellte die klassische Operette auf die Drehscheibe und sparte nicht mit bunten, ungarisch gefärbten Bildern (Robert Kautsky) und farbenprächtigen Kostümen (Alfred Kunz). Ansehnliche Massen wurden mobilisiert, und als am Schluß die Soldaten aus dem Kriege heimkehrten, wurden sie von Hunderten und aber Hunderten begeistert begrüßt. Die Volksszenen waren effektvollste große Oper, ohne jedoch die Liebesgeschichte des Titelhelden mit der Zigeunerin Saffi zu überblenden. Für das Zigeunermädchen brachte Esther Réthy glänzende Voraussetzungen mit. Als Ungarin hat sie den echten Tonfall im Blut und obendrein einen Sopran, dessen leuchtende Höhe spielend die mächtigsten Chorsätze überstrahlt. Karl Friedrich vom Opernhaus Düsseldorf sang die Titelpartie mit geschmeidigem Tenor. Alfred Jerger verkörperte den Schweinezüchter Zsupan breitbeinig und behäbig, und Piroska Tutsek führte als Czipra einen großartigen dramatischen Alt ins Feld. In dem von Willy Fränzl einstudierten Ballett fanden die bekannten Solotänzerinnen Krausen-

ecker, Pokorny, Pfundmayr und Drapal und die Tänzer Toni Birkmeyer und Fränzl verdiente Bewunderung.

Die Festaufführung von Richard Wagners „Lohengrin" in der Besetzung der Bayreuther Festspiele am Ende der Reichstheater-Festwoche bedeutete über ihren künstlerischen Rang hinaus eine Huldigung für den Führer, dem in seiner Jugend gerade dieses Werk entwicklungsbestimmende Eindrücke vermittelte. Unter solchen Vorzeichen mußte eine „Lohengrin"-Aufführung in Wien Wirkungen auslösen, die vom künstlerischen Erlebnis weiterreichten in die Bezirke einer nationalen Kundgebung. Und damit wurde sie zu einem überwältigenden Zeugnis des Dankes an den Führer als den Schirmherren der deutschen Kunst.

Die ersten Solisten der Berliner Staatsoper, das Orchester der Wiener Staatsoper und die Singchöre der Staatsopern Berlin und Wien vereinigten sich unter der Führung von Generalintendant Heinz Tietjen zu einer Gesamtleistung von grandioser Wirkung. Als Spielleiter meisterte Tietjen die Massen mit einer Souveränität, deren sichtbares Ergebnis nicht gestellte, sondern in der zwanglosen Bewegung improvisierte Bilder waren. Mit Überlegenheit führte Tietjen den Taktstock. Zielbewußt setzte er die musikalischen Kreszendos an. Orchester und Sänger folgten in vollendeter Einheit der Diktatur seines gestaltenden Willens, der sich nie im Rausch verliert, vielmehr immer den klaren Kopf behält. Die Tonschönheit der Wiener Philharmoniker war wieder unübertrefflich. In diesem Orchester hat das musikalische Wien den bedeutendsten Aktivposten in das Großdeutsche Reich überführt. Franz Völkers Lohengrin, Maria Müllers Elsa, Prohaskas Telramund, Margarete Kloses Ortrud und Josef von Manowardas König Heinrich — welche Bühne der Welt kann ein solches ideales Ensemble für den „Lohengrin" präsentieren! Die Chöre waren ein Fest für Auge und Ohr. Großartig auch der szenische Rahmen: Bühnenbilder und Trachten der Bayreuther Bühnenfestspiele nach den Entwürfen von Emil Preetorius. Die vorbildliche Aufführung fand eine Aufnahme, wie sie begeisterter nicht sein konnte.

Freie Bahn der Jugend! Diese Forderung war das Leitmotiv der großen Rede von Reichsminister Dr. Goebbels auf der Kundgebung der Reichstheaterkammer in der Wiener

Staatsoper. Die Idee des Nationaltheaters steht am Ende der vom Nationalsozialismus in Angriff genommenen Entwicklung. Was geplant und durchgeführt wird, dient einzig der Verwirklichung dieses Gedankens, der das Theater der deutschen Nation aus der Welt der Illusionen überführt in die Wirklichkeit, auch wenn der holde Schein die gestaltende Kraft eben dieses Theaters ist. Was Dr. Goebbels den Intendanten zu sagen hatte, war eine wohlverdiente Philippika gegen den vielerorts noch herrschenden reaktionären Geist, der sich auf die risikofreie Pflege der Klassiker zurückzieht. Weniger Klassiker und mehr Zeitgenossen! Und Mut zum Experiment! Das sind Forderungen, deren Erfüllung auch dem musikalischen Theater unserer Tage den notwendigen Auftrieb zu geben vermag.

Friedrich W. Herzog.

Oper

München: „Der Tag der deutschen Kunst", der sich in Glanz und Wonne über dreimal vierundzwanzig Stunden hinzieht, fordert auch von der Bayerischen Staatsoper gründliche Vorbereitungen zu besonderen künstlerischen Gaben. Es können nun freilich nicht gleich drei Werke neu inszeniert herausgebracht werden, aber wenn Pfitzners „Palestrina", erst kurze Zeit zuvor mit größtem Erfolg neu einstudiert und ausgestattet, einen der Festabende besetzt und einen anderen Richard Strauß' gleichfalls vorbildlich dargebotene „Ariadne auf Naxos", so sind Musterbeispiele der Leistung und des Gehalts ausersehen, ein „Kernstück" der Festtage zu flankieren. Diesen Mittelpunkt bildete am 9. Juli „Lohengrin". In Anwesenheit des Führers und mit allen Merkmalen eines musikalisch-kulturellen und gesellschaftlichen Ereignisses erster Ordnung ging Richard Wagners „letzte Oper" in Szene. Die Probleme, die den Bühnenbildner, den Inszenator und Spielleiter immer wieder anregen, wurden diesmal mit bewundernswertem Mut angegangen. In fruchtbarer Zusammenarbeit mit Rudolf Hartmann hat Emil Preetorius konstruktive, malerische und plastische Maßnahmen getroffen, die ungeahnte praktische Erfüllung bedeuten und sich dennoch nicht von dem dichterisch-dramatischen Grundgesetz entfernen. Das Atmosphärische des ersten Bildes umhüllt in mit feinstem Gefühl vereinfachter Landschaft auch die Ankunft des Schwanenritters mit ihren mechanischen Deutlichkeiten, das Wunder der plötzlichen Erscheinung bleibt erhalten, der Rhythmus der Bodengestaltung verhindert kantige Unterbrechungen. Epochemachend aber ist die Lösung der szenischen Aufgabe des zweiten Aufzuges. Was „vorgeschrieben" ist, weiß jeder Wagner-Kenner, wie die Burg auszusehen hat, wo sie in ihren Teilen stehen soll usw. Preetorius rückt sie mit einer genialen Kraftbewegung in ihrer monumentalen Gesamtheit nach links, läßt sie mit einer niedrigeren, aber immer noch ansehnlich hohen Vormauerung in leichtem Bogen nach der Mitte des Hintergrundes schwingen. Zwischen dieser fast drohenden „Feste" und dem Kircheneingang bleibt eine ungemein geräumige Bodenfläche, trotz der reichen Stufenerhöhungen. Die Steilkante des Kircheneingangs und eine Andeutung des Torbogens genügen, um ein verbindendes Gegengewicht zur Masse der Burg herzustellen. Durch Windungen des Treppenabstiegs wird eine Ungezwungenheit des Hochzeitszugs, eine Profil- und Halbprofilbetrachtung ermöglicht, die vielleicht nur noch durch den natürlichen Reiz der allmählichen Eingliederung in die Massenwirkung übertroffen wird. Die organische Einheit von praktischem Sinn, bildnerisch-musikalischem Rhythmus und feingetönter malerischer und architektonischer Schönheit leuchtet auch aus dem Entwurf zum Brautgemach.

In diesem Rahmen nun, der mit den empfindsamen Beleuchtungskünsten Albert Ralls und den charakteristisch abgrenzenden prächtigen Kostümen nach Entwürfen Preetorius' (von Alexander C. Stenz-Henke ausgeführt) unvergeßliche Eindrücke hinterließ, brachte Rudolf Hartmann die menschliche Bewegung der Hauptpersonen und Chöre mit einer überlegenen Kenntnis der unaufdringlich-wirksamen, dramatisch begründeten Anordnung und schauspielerischen Beteiligung. Und die letzte und tiefste Belebung ging vom Staatsorchester unter der Leitung von Clemens Krauß aus, der mit einer wunderbaren Klangpflege der Größe der Steigerung, der Bedeutung von Deklamation und Mystik des Melos volles Genüge gab, jenes Ebenmaß von Vokalem und Instrumentalem bot, in dem er Meister ist. Die Vereinigung des Singchors der Münchener Staatsoper und des Gesamtchors der Wiener Staatsoper hatte ihren machtvollen (und symbolischen) Erfolg nicht zum geringsten den Chordirektoren Josef Kugler und Prof. Ferdinand Großmann zu verdanken. Daß eine Chorleistung bei offener Bühne zu spontanem Beifall hinreißt, ist gewiß kein alltägliches Vorkommnis. Gertrud Rünger vollbrachte als Ortrud, unerhört dämonisch-beschwörend, denselben Durchbruch feierlicher Stille im Zuschauerraum. Außer ihr wurden auch Torsten Ralf, Trude Eipperle, Hans Hermann Nissen, Ludwig Weber und

Mathieu Ahlersmeyer als gesanglich und darstellerisch großartige Vertreter der Hauptrollen stürmisch gefeiert.

Inzwischen hat sich in den Befugnissen der leitenden Männer der Staatstheater Entscheidendes vollzogen. Gauleiter Staatsminister Adolf Wagner ernannte Prof. Clemens Krauß zum Intendanten der Oper, Oberspielleiter Rudolf Hartmann zum Operndirektor, Alexander Golling zum Schauspieldirektor, Fritz Fischer zum Intendanten der staatlichen Operettenbühne am Gärtnerplatz. Diese Trennung und Abgrenzung dient zugleich der Stärkung der verschiedenen Institute und der personellen Führung, wenn auch im einzelnen, wie beispielsweise durch Schaffung eines gemeinsamen Balletts unter Leitung von Werner Stammer und durch Austausch von Gesangskräften Verbindungen aufrechterhalten werden.

Das „Theater am Gärtnerplatz" ist nach dem langdauernden Erfolg der Strauß-Operette „Die Tänzerin Fanny Elßler" mit einem deutschen Sang in 33 Strophen von Artur Wagner mit Musik von Peter Kreuder, in der Bearbeitung und Inszenierung von Fritz Fischer herausgekommen. Die glänzende und unterhaltsam variierte Geschichte vom „Trompeter von Säkkingen" mit den prächtigen und witzsprühenden Bildern von Ludwig Sievert lockt auch heute noch unter dem Titel „Liebe, Trommeln und Fanfaren" Tausende in das schmucke Haus der leichten Muse. Heinrich Stahl.

Konzert

Düsseldorf: Albrecht Dürers „Ritter, Tod und Teufel", die berühmteste poetische Schöpfung seiner Phantasie, hat den Komponisten Georg Haren zu einer sinfonischen Deutung des Bildes angeregt. Über das Verhältnis von bildender Kunst und Musik und ihre Wechselbeziehungen gibt es im Bereich der Tonkunst eine Fülle von Beispielen, die von der Anregung zu absoluten Klanggebilden bis zur programmatischen Illustration reichen. Als Max Reger beispielsweise die Böcklin-Suite schrieb, deutete er die malerischen Vorbilder als Impressionen, die trotz des Vorbildes ihren schöpferischen Eigenwert behaupteten. Böcklin bedeutete ihm eine Brücke zur Beflügelung seiner Klangfantasie, die in ihrer Eigenwelt verhaftet blieb. Der 1883 zu Witten a. d. Ruhr geborene Komponist Georg Haren hat in seiner Musik die einzelnen Gestalten des Dürerschen Stichs vertont. Seine Verbundenheit mit dem Stil der Wagner-Strauß-Nachfolge, an die er sich epigonal anlehnt, führt ihn allerdings nur an die Peripherie des Vorwurfs heran. Das Wesen der Bildkomposition ist gerade die Einheit der Gruppe. Der Ritter reitet furchtlos vorwärts, unbeirrt von Teufel und Höllengetier. Nicht einmal der Tod kann ihn anfechten. Haren führt im ersten Satz den Ritter durch Fanfaren und Marschmotive ein, um dann seinen Charakter durch eine massive Akkordik zu stützen. Die leichte Gangart des Rosses läßt eine andere musikalische Deutung folgerichtiger erscheinen. Eine breit ausgeschwungene A-dur-Weise der Celli symbolisiert im Mittelsatz das Leben, in das die Posaune die Stimme des Todes hineinspricht. Das Finale beabsichtigt in einer Fuge den Wettlauf zwischen dem Teufel und dem endlich doch siegenden Leben aufzuzeigen, ohne im Ausklang einen wirklichen Schlußpunkt zu finden. In der Uraufführung mußte der Dirigent erst sichtbar seinen Taktstock niederlegen, bis die Zuhörer gewahr wurden, daß das Werk sein Ende erreicht hatte. Dann rief der Beifall neben GMD. Hugo Balzer auch den anwesenden Komponisten auf das Podium.

Friedrich W. Herzog.

* Zeitgeschichte *

Richard-Wagner-Forschungsstätte in Bayreuth

Der Führer und Reichskanzler hat am 22. Mai 1938, dem Tage der 125. Wiederkehr des Geburtstages Richard Wagners, durch nachstehenden Erlaß die Errichtung einer Richard-Wagner-Forschungsstätte in Bayreuth angeordnet und mit der Durchführung dieses Erlasses den Reichsminister und Chef der Reichskanzlei Dr. Lammers beauftragt:

„Am 125. Geburtstage Richard Wagners ordne ich an, daß zur Erforschung seines Lebens und seines Werkes eine Richard-Wagner-Forschungsstätte in Bayreuth zu errichten ist.

Die Ausführung dieses Erlasses übertrage ich nach näheren Weisungen dem Reichsminister und Chef der Reichskanzlei.

Bayreuth, den 22. Mai 1938.

Der Führer und Reichskanzler
Adolf Hitler.
Der Reichsminister und Chef der Reichskanzlei
Dr. Lammers."

In Durchführung dieses Erlasses ist in Bayreuth die Richard-Wagner-Forschungsstätte errichtet und die Leitung der Forschungsstätte dem Stadtbibliothekar der Stadt Bayreuth, Archivar des Hauses Wahnfried, Dr. Otto Strobel, übertragen worden.
Die Aufgabe der Richard-Wagner-Forschungsstätte ist, unter Auswertung des von Wagner hinterlassenen kulturellen Vermächtnisses das Leben und Werk Richard Wagners zu erforschen und gegebenenfalls der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Vorgesehen ist unter anderem die Herausgabe einer neuen umfassenden, auf dem gesamten Quellenmaterial aufgebauten Lebensbeschreibung Richard Wagners.

Die deutschen Meisterstätten für Tanz

Tanz und Musik gelten seit alters her als die unmittelbarsten Ausdrucksformen der Kunst. Der Tanz ist in dieser Beziehung sogar weit konsequenter geblieben als die Musik. Trotzdem aber hat sich im Laufe der Zeit und besonders in den Jahren nach dem Kriege eine Vielzahl von Tanzstilen entwickelt, die sogar häufig zu der einen und anderen Überspitzung des Ausdrucks führte. Es ist nun wenig bekannt, daß auch hier seit langem Bestrebungen im Gange sind, bei der Ausbildung des tänzerischen Nachwuchses durch einheitliche Form des Unterrichts ein bestimmtes Maß an Einheitlichkeit zu erzielen und eine Vereinheitlichung der Tanzstile unter Wahrung der persönlichen Eigenart aufzurichten. Das geschieht in den Deutschen Meisterstätten für Tanz, die im Hause der „Deutschen Tanzbühne" und der „Deutschen Tanzgemeinschaft" ihr Heim haben.
Ein Blick auf den Stundenplan gibt am besten einen wertenden Eindruck von dem, was es für einen Meisterschüler der Tanzkunst zu lernen gibt und was er alles lernen muß. „Tamara Rauser: Klassischer Tanz, National- und Charaktertänze, Jutta Klamt: Deutscher Tanz, Max Terpis: Theatertanz und Tanzregie, Tatjana Gsovsky: Bühnentanztechnik und Ausdruck ist auf dem Schwarzen Brett zu lesen. Daneben gibt es Unterricht in praktischer Musiklehre, künstlerischem Tanz, in der Geschichte des Tanzes und Choreographie, in tänzerischer Körperbildung, in Bewegungslehre und Tanzschritt, und außerdem laufen Gastkurse, für die sich bekannte Meister des Tanzes, wie Harald Kreutzberg, zur Verfügung stellen.
Am Ausgang der Kurse steht eine staatliche Abschlußprüfung, die den Schülern die Gewißheit ihrer abgeschlossenen sorgfältigen Ausbildung gewährleistet. Besonders befähigten Kräften steht es frei, nach der Abschlußprüfung sich der Gruppe der „Deutschen Tanzbühne" einzugliedern, die der Förderung des begabten tänzerischen Nachwuchses dient und jungen schöpferischen Talenten die Möglichkeit gibt, an Opernaufführungen mitzuwirken und in zeitweiliger Zusammenarbeit mit den Studenten und Studentinnen der Musikhochschule eigene Werke einzustudieren und bei Gelegenheit, wie etwa zur Sonnenwende, zum Erntedankfest oder bei Freilichtaufführungen und im Winter bei Tanzmatinees, öffentlich aufzuführen.

Tageschronik

Das Sechste Internationale zeitgenössische Musikfest der Biennale von Venedig, das vom 5.—13. September 1938 stattfindet, liegt jetzt in allen Programmeinzelheiten fest. Als einziger deutscher Komponist kommt Wolfgang Fortner mit seinem zweiten Streichquartett zu Wort. Das Festkomitee nennt ferner als Vertreter Deutschlands Paul Hindemith mit der Uraufführung seiner Ballettsuite Nobilissima visione. Unter der Leitung von Bernardino Molinari ist u. a. ein Konzert mit Werken aus der Zeit vor dreißig Jahren im Fenice-Theater vorgesehen. Die Vortragsfolge enthält: Busonis Studien zum „Doktor Faust", Ravels „Daphnis und Cloe", Respighis „Römische Brunnen" und Strawinskys „Frühlingsopfer". Im übrigen ist Japan mit zwei Komponisten vertreten, mit Bunya Koh und Akira Ifukube, Brasilien und USA. mit je einem Komponisten. Den Hauptanteil stellt die italienische Musik, die mit bekannten und unbekannten Komponisten auf dem Programm erscheint.

Im Rahmen der Tilsiter Kulturwoche wurden Werke eines in Tilsit gebürtigen und seit 1900 in San Francisco lebenden Komponisten Hermann Genß aufgeführt, die bei den Hörern wie in der Presse einen starken Widerhall fanden. Der ostpreußische Tondichter war u. a. Schüler Franz Liszts. Auch in Berlin wirkte er mehrere Jahre als Musikdirektor des Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums. Während seines langen Aufenthalts in Übersee hat er sich bleibende Verdienste um die deutsche Kulturpropaganda erworben. — Unter Leitung von Gustav Großmann gelangten in

Tilsit die Ouvertüre zu einem Trauerspiel, eine Suite für Streichorchester sowie ein Vorspiel und ein Quintett aus der Oper „Der Rattenfänger von Hameln" zur erfolgreichen Aufführung. Den Kompositionen wird klassische Form und reiche blühende Thematik nachgerühmt.

Ein Verzeichnis sämtlicher erschienener Werke von Hans Pfitzner ist soeben im Verlag Leuckart, Leipzig, herausgekommen. Ein ausgezeichneter Schriftsatz von Alexander Berrsche leitet das Heft ein. Der Vorkämpfer für Pfitzners Schaffen schreibt über „Hans Pfitzner und die absolute Musik". Das übersichtlich angelegte Werkverzeichnis enthält das Schaffen zunächst nach Opuszahlen geordnet (mit Verlags- und Preisangaben), dann in einer Einteilung nach zwölf Kompositionsgattungen, ferner gesondert die Bearbeitungen von Werken anderer Meister, ein alphabetisches Verzeichnis der von Pfitzner vertonten Gesangstexte und eine Übersicht der Pfitzner-Literatur.

Eine schöne Anerkennung deutscher Theaterkunst hat die holländische Stadt Arnheim gezeigt. Im Oktober will die Stadt ihr neues Theater eröffnen, und dazu hat man das Duisburger Stadttheater eingeladen, die Eröffnungsaufführung zu übernehmen. Mit Richard Wagners „Tristan und Isolde" wird die holländische Bühne eingeweiht werden.

Das Stadttheater in Leoben in der Steiermark wird in Form einer Gaubühne wieder eröffnet. Diese erste Gaubühne der Ostmark wird in zehn Orten der Obersteiermark spielen.

Vom 3. bis 10. September ist in Kopenhagen ein Nordisches Musikfest geplant, zu dem sämtliche fünf nordischen Länder ihre Beteiligung zugesagt haben. Dänemark, Finnland, Island, Norwegen und Schweden werden mit je einem Orchester- und einem Kammermusikkonzert auf der Vortragsfolge vertreten sein.

Wilhelm Jerger, der junge ostmärkische Komponist, der kürzlich in den Vorstand des Wiener Philharmonischen Orchesters berufen wurde, wird in der kommenden Saison auch vielfach im Ausland aufgeführt werden. Sein „Concerto grosso" und die „Sinfonischen Variationen über ein Choralthema", die auch Schuricht in Berlin zur Aufführung brachte, werden im September im englischen Rundfunk gespielt.

Leopold Reichwein wird im kommenden Winter in Berlin vier Konzerte dirigieren, und zwar mit den Philharmonikern, in Bochum drei Konzerte.

Kapellmeister Karl Hauf, der musikalische Oberleiter des Ulmer Musiklebens, wurde in Anerkennung seiner Erfolge in Opern und Konzerten zum Städtischen Musikdirektor ernannt. Für die Spielzeit 1938/39 liegen bereits umfangreiche Planungen vor, darunter Mozarts „Gärtnerin aus Liebe", Glucks „Iphigenie auf Tauris" und Pfitzners Oper „Das Herz". Hauf hat außerdem ein Städtisches Trio begründet, in dem er als Pianist wirkt.

Zur Förderung der Laienmusikpflege auf dem Lande und in kleineren Städten haben die Reichsmusikkammer und der Deutsche Gemeindetag eine Vereinbarung über den Einsatz von Gemeindekapellen abgeschlossen. Nach dieser Regelung, deren Einführung allen Gemeinden bis zu zwanzigtausend Einwohnern empfohlen wird, kann einer im Gemeindegebiet ansässigen leistungsfähigen Laienmusikvereinigung die Bezeichnung Gemeinde- oder Stadtkapelle verliehen werden, wenn das örtliche Musikbedürfnis nicht durch eine in der Umgebung bestehende Berufs- oder Lehrlingskapelle befriedigt wird. Über die Ernennung zur Gemeindekapelle, die durch den Bürgermeister im Einvernehmen mit der Reichsmusikkammer erfolgt, wird der betreffenden Vereinigung eine Urkunde ausgestellt. Die neue Einrichtung ermöglicht es, im Dienst der Partei, des Staates und der Gemeinde ehrenamtlich und gemeinnützig geleistete Volksmusikarbeit in aller Form anzuerkennen und den in Frage kommenden Kapellen für ihre weitere kulturelle Entwicklung eine festere Grundlage zu geben. Es ist zu erwarten, daß diese begrüßenswerte Maßnahme der gemeindlichen Selbstverwaltung die volkstümliche Musikpflege auf dem Lande und in der Kleinstadt in fruchtbarer Weise anregt und belebt.

Die Zoppoter Waldfestspiele, die jetzt beendet wurden, haben einen Rekordbesuch zu verzeichnen gehabt. 16 000 Besucher mehr als im Vorjahr sind zu verzeichnen gewesen, so daß sich die Besucherziffer in diesem Jahr auf 50 000 erhöht hat. Im nächsten Jahr soll der gesamte

„Ring des Nibelungen" zweimal in Szene gehen; ein anderes Wagner-Werk ist daneben nicht vorgesehen, da die beiden „Ring"-Zyklen bereits acht Abende füllen.

Die Gebäude der Wiener Staatsoper, des Burgtheaters und des Akademietheaters werden zur Zeit einer gründlichen Wiederherstellung unterzogen. So wird im Burgtheater, abgesehen von einigen Erneuerungsarbeiten, die Beleuchtungsanlage teilweise durch neue Apparate ergänzt werden. In der Staatsoper ist neben der Renovierung der Bühne und des Zuschauerraums auch die Ausbesserung der Fassaden vorgesehen. Außer diesen Erneuerungen, die fortlaufend durchgeführt werden, ist für die nächsten Jahre ein vollständiger Umbau der Bühnenanlagen sowohl der Oper wie auch des Burgtheaters geplant.

In der Zeit vom 17. bis 28. August wird in Bad Trentschin-Teplitz das II. Europäische Kammermusikfest abgehalten. Das Fest umfaßt zwölf Konzerte. Mitwirkende sind u. a. die Berliner Konzervereinigungen Havemann-Quartett und Gebel-Trio sowie das Quartetto di Roma.

Die Pläne für die Neugestaltung Breslaus nach den Ideen des Gauleiters und Oberpräsidenten Josef Wagner, die die Zustimmung des Führers erhalten haben, sehen auch eine Neugestaltung des Breslauer Schloßplatzes vor, des repräsentativen Platzes der Innenstadt. Hierfür bestehen zwei Pläne: der eine sieht den Abbruch sowohl der Oper als auch des Museums und Neuerrichtung des Opernhauses vor auf dem Platz, auf dem heute das Altertumsmuseum steht. Der zweite hingegen will den Theaterneubau auf dem alten Platz des Opernhauses errichten unter Hinzunahme von Grund und Boden des jetzigen Brigadegebäudes, das abgebrochen werden soll.

Der seit Jahrzehnten bestehende Plan der Errichtung eines neuen Theaters in Münster, das der Bedeutung der westfälischen Provinzialhauptstadt als kulturelle Pflegestätte entspricht, soll nunmehr verwirklicht werden. Die Stadtverwaltung hat bereits einen größeren Betrag für einen Wettbewerb zur Verfügung gestellt, dessen Ausschreibungsvorarbeiten so gut wie abgeschlossen sind. Im Hinblick auf den Theaterneubau ist eine Gesamtneugestaltung der Nordseite des Servatiiplatzes in Aussicht genommen.

Der Oberbürgermeister der Stadt Bamberg, die Teilnehmer des Bamberger Dichtertreffens 1937 und 1938, der Obmann der Gesellschaft der E. T. A. Hoffmann-Freunde in Bamberg erlassen an alle Freunde des Dichters innerhalb und außerhalb der Grenzen des Reichs einen Aufruf zum Beitritt in die am 14. Juni 1938 in Bamberg anläßlich der Gaukulturwoche gegründete E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft. Die Geschäftsstelle der Gesellschaft befindet sich beim Städtischen Verkehrsamt Bamberg. Der Jahresbeitrag ist auf 6 RM. festgesetzt. Die Herausgabe eines Mitteilungsblattes ist vorgesehen. Geschäftsführender Vorsitzender ist der Gründer des E. T. A. Hoffmann-Museums in Bamberg, Dr. Wilhelm Ament.

Der von Richard Strauß gegründete „Ständige Rat für Internationale Zusammenarbeit der Komponisten" wird seine nächste Tagung vom 20. bis 26. November in Brüssel abhalten. Im Zusammenhang mit der Tagung wird eine Internationale Musikfestwoche durchgeführt werden, die zwei große Sinfoniekonzerte, drei Kammermusikkonzerte, zwei Theaterfestaufführungen, eine davon in der Königlich Flämischen Oper zu Antwerpen, die Aufführung eines großen Oratoriums für Soli, Chor und Orchester und andere musikalische Darbietungen umfassen wird. Zur Aufführung kommen Werke von Komponisten der neunzehn angeschlossenen Länder. Die Mehrzahl der Komponisten wird ihre Werke selbst dirigieren.

In Italien wurde die Herausgabe des Gesamtwerks des Komponisten Palestrina in Angriff genommen. Von den insgesamt 34 Bänden soll der erste noch in diesem Jahre erscheinen.

Auf Anregung des Herrn Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda findet vom 9. bis 16. Oktober in Frankfurt am Main ein „Internationaler Kongreß für Singen und Sprechen" statt. Zweck des Kongresses ist die Zusammenführung der Künstler, Wissenschaftler, Techniker, kurz aller, die sich praktisch oder forschend, lehrend oder lernend mit dem künstlerischen Singen und Sprechen befassen, um durch Vorträge und Aussprachen dieses Arbeitsgebiet zu befruchten. Mit den Vorbereitungen dieses Kongresses wurde ein Arbeitsausschuß unter Leitung von Prof. Max Donisch beauftragt.

Mit der Absicht, die kulturellen Veranstaltungen im Interesse der freundschaftlichen deutsch-italienischen Beziehungen weiter auszubauen, hat der Berliner Fascio für die Zeit vom 1. September bis 15. Oktober d. J. einen italienischen Gesangskursus eingerichtet, dessen Leitung der bekannten Sängerin und Gesangspädagogin Debora Fambri von der Akademie S. Cecilia in Rom übertragen worden ist. Die fachliche und künstlerische Bedeutung der genannten Sängerin bietet sichere Gewähr für einen Erfolg. Anmeldungen werden im Hause des Fascio, Viktoriastr. 36, entgegengenommen.

Das Stadttheater in Franzensbad in Deutschböhmen hat seine Spielzeit vorzeitig abbrechen müssen. Die Ursache liegt an dem überaus schwachen Besuch an Kurgästen, so daß die Leitung des Theaters trotz größter Anstrengung der Darsteller und guter Leistung nicht auf die Kosten kommen konnte.

Der ungarische Kultus- und Unterrichtsminister hat über das staatliche Musik-Preisausschreiben anläßlich der neunhundertsten Wiederkehr von König St. Stefans Todesjahr jetzt die Entscheidung getroffen. Er genehmigte den Vorschlag der Jury und erteilte den Preis von 1000 Pengö, der für ein einsätziges Orchesterwerk ausgeschrieben war, von den zehn eingetroffenen Kompositionen dem „Ungarns funkelnder Stern" betitelten Werk. Der Komponist des preisgekrönten Werkes ist Dr. Lorenz Keßztler, Professor am National-Konservatorium. Der Preis für eine Kantate oder eine auch für den Vortrag in Kirchen geeignete Komposition mit liturgischem Text ist nicht zur Verteilung gelangt.

Das Kulturamt der Reichsmessestadt Leipzig wird vom Herbst dieses Jahres ab in Zusammenarbeit mit der Kreismusikerschaft, dem Berufsstand Deutscher Komponisten und der Konzertdirektion Leipzig G. m. b. H. und durch den Ausbau der bisherigen Leipziger Gemeinschaftskonzerte Einführungskonzerte für Solisten und Komponisten veranstalten. Geplant sind für den Winter sechs Konzerte, die monatlich stattfinden und im Oktober beginnen sollen. Zugelassen werden hierzu förderungswürdige Solisten und Komponisten ohne Altersbeschränkung und nicht nur der Stadt Leipzig, sondern des ganzen mitteldeutschen Raumes. Die Prüfung und Auswahl der Bewerber erfolgt durch Fachausschüsse, denen die bekanntesten Namen der Musikstadt Leipzig angehören. — Solisten und Komponisten, welche Berücksichtigung finden wollen, wenden sich unter Beifügung eines kurzen Lebenslaufes, Angaben über ihre künstlerische Ausbildung, Pressebeurteilungen, Partituren usw. an den Oberbürgermeister — Kulturamt — der Reichsmessestadt Leipzig, Täubchenweg 2. Die Solisten erhalten gegebenenfalls eine Aufforderung zum Probeauftreten, von dessen Erfolg der Einsatz bei einem der Einführungskonzerte abhängig ist.

Generalintendant Oscar Walleck, der Leiter der Obersten Theaterbehörde in Bayern, hat sich durch Anschlag in den Bayerischen Staatstheatern von München, das er mit Ablauf dieser Spielzeit verläßt, verabschiedet.

Neue Werke

„Das Buch mit sieben Siegeln", das neue abendfüllende Oratorium (nach der Offenbarung Johannes) von Franz Schmidt, das bei der Wiener Uraufführung unter Kabasta Stürme der Begeisterung erweckte, wird in diesem Winter unter anderem von der Berliner Singakademie unter Leitung von Georg Schumann zur Aufführung gebracht werden. Die erste Aufführung in französischer Sprache findet im Januar in Belgien statt, wo es durch die besonders um moderne Chorwerke hochverdiente Chorvereinigung von Tournai unter Leitung ihres Dirigenten de Jongen herausgebracht wird.

Piero Calabrini, dessen erstes Orchesterwerk „Apenninische Suite" in Deutschland viel gespielt wird und große Beachtung findet, hat ein neues Orchesterwerk in drei Sätzen „La Rocca degli Ostinati" vollendet.

Max Schönherr hat mit der „Bauernmusi aus Österreich", einer hervorragend instrumentierten sinfonischen Fassung der bekanntesten und schönsten ostmärkischen Tänze, nun auch einen Sensationserfolg in Amerika erzielt. In den zum Teil recht anspruchsvollen Programmen der amerikanischen Freilichtkonzerte nimmt die „Bauernmusi" von Schönherr einen bevorzugten Platz ein. In Chikago fanden innerhalb einer Woche allein vier Aufführungen statt. In Neuyork und Boston wurde das Stück in gleicher Weise bejubelt.

In Marienbad kamen zwei neue große Orchesterwerke sudetendeutscher Tonsetzer zur Uraufführung. Robert Kreihsels Tondichtung „Des Meeres und der Liebe Wellen" stützt sich inhaltlich auf Grillparzers gleichnamiges Trauerspiel. Eine Kurzoper ohne Text. Bei dem zweiten Werk, das Paul Engler zur erfolgreichen Uraufführung brachte, handelt es sich um eine Sinfonie in c-moll von Ernst Knauschner.

Neue Opern

Franco Alfano hat die Neufassung seiner Oper „Katjuscha" nach Tolstojs Roman „Auferstehung" der Berliner Volksoper zur deutschen Uraufführung überlassen. Das Werk wird unter der musikalischen Leitung von Erich

Orthmann und in der Inszenierung von Hans Hartleb bereits in den ersten Wochen der neuen Spielzeit herauskommen.

Jaap Kool, als Musikschriftsteller durch seine Schrift „Das Saxophon" bekannt geworden, hat eine heitere Oper „Die Schweinewette" beendet, die in der Spielzeit 1938/39 des Deutschen Nationaltheaters in Weimar ihre Uraufführung erleben soll.

Personalien

GMD. Hans Gahlenbeck (Kiel) ist als Nachfolger für den nach Darmstadt verpflichteten GMD. Fritz Mechlenburg an das Mecklenburgische Staatstheater in Schwerin verpflichtet worden.

Wilhelm Buschkötter, der bisherige musikalische Leiter des Reichssenders Stuttgart, wurde von Generalintendant Hoenselaers als musikalischer Oberleiter an das Stadttheater Dortmund berufen. Dr. Buschkötter war vor seiner Berufung nach Stuttgart als Kapellmeister des Reichssenders Köln tätig.

Zum Musikbeauftragten der Stadt Mannheim wurde mit Zustimmung des Amtes für Konzertwesen, Berlin, Dr. Ernst Cremer, Erster Kapellmeister beim Nationaltheater, ernannt.



Die Abteilung Musik der Reichsstudentenführung meldet:

Konservatorium Augsburg:

Ende Juni sprach der Reichsmusikreferent der RSF., Schroth, zur versammelten Studenten- und Dozentenschaft über die Grundlinien einer neuen Erziehungsform des deutschen Studententums. Vorher wurde in einer Besprechung ausführlich die Frage der Errichtung einer Studentenschaft an unserer Anstalt erörtert. Der Besprechung wohnten der Direktor Prof. Otto Jochum, als Vertreter der städtischen Behörde Oberstadtschulrat Prof. Zwiesler und der Studentenführer bei. Zu dieser Gelegenheit wurde auch die Errichtung eines Fachschulrings behandelt (Zusammenfassung der Alten Herren), die inzwischen erfolgt ist; an die Spitze dieses Verbandes ist Professor Hofmiller, der Ratsherr der Stadt Augsburg und 2. Direktor unseres Konservatoriums, berufen.

Staatliche Akademische Hochschule für Musik, Berlin:

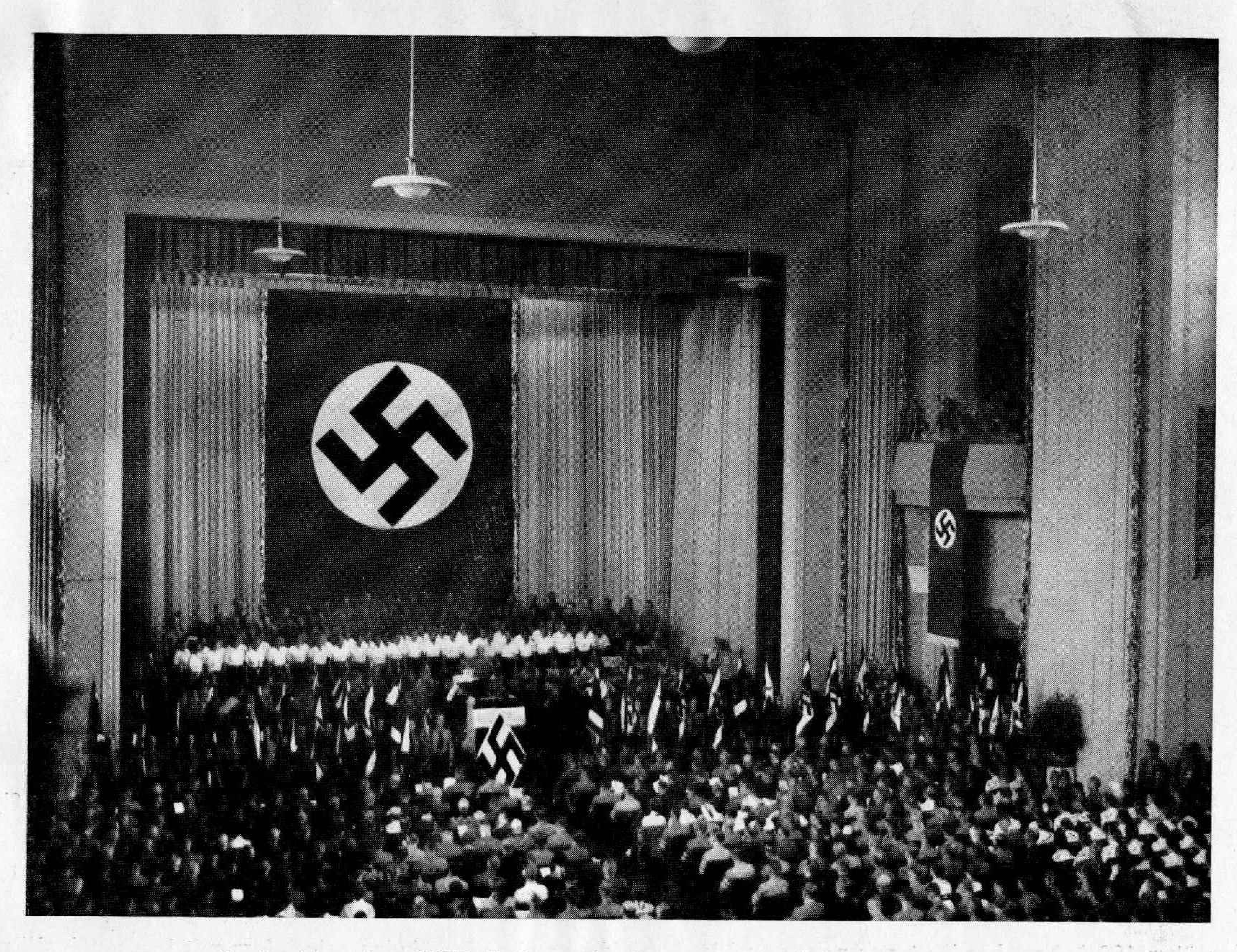
In einer kleinen Feierstunde sprach der nach seinem Examen aus dem Amt des Studentenführers ausscheidende Herbert Klomser über die acht Semester Hochschularbeit des Studentenbunds, die nun hinter uns liegen und deren verantwortlicher Träger er war. Klomser ist ein alter Nationalsozialist der Ostmark, er kehrt in diesen Tagen wieder in seine Heimat zurück und findet einen neuen Wirkungskreis an der Volksoper in Wien, die ihn zum 1. Bariton bestellt hat.

Auf Anregung der Direktion und Studentenführung fand Ende Juli eine Besprechung der Vertreter der Direktion, der örtlichen und Gaustudentenführung, des Sozialamtes des NSDStB. und der ANSt.-Referentin statt, die zum Gegenstand hatte, die Verleihung von Stipendien zukünftig planmäßig vorzunehmen. Auch die Studentenführung hat die Möglichkeit, Vorschläge zu unterbreiten; der neugebildete Ausschuß hat die wichtige Aufgabe, die wirtschaftlichen Bestände, die im Augenblick leider noch nicht sehr groß sind, zu sichern und zu erweitern.

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

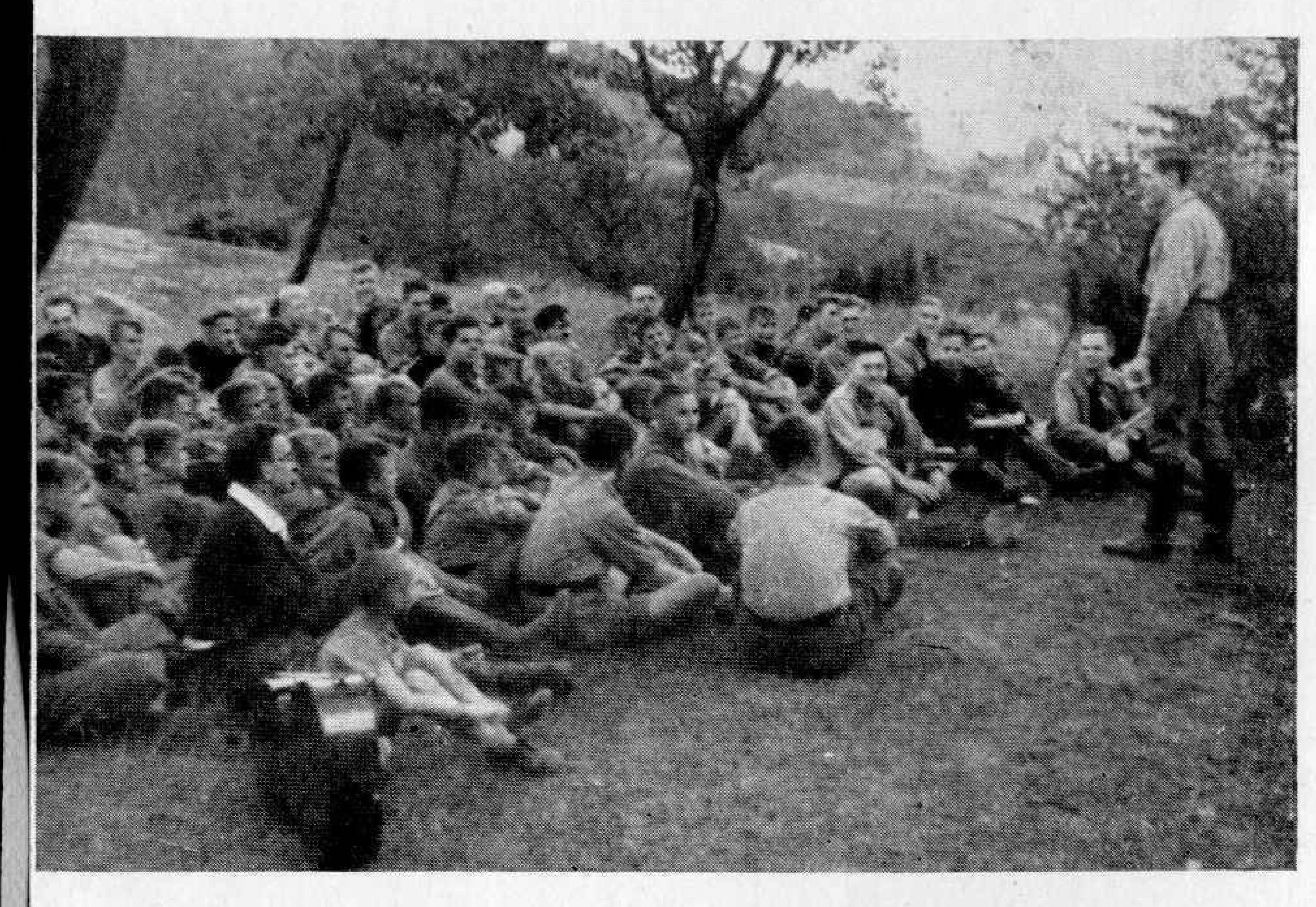


Reichsstudentenführer SS-Standartenführer Dr. Scheel



Kundgebung des NSD.-Studentenbundes auf dem Reichsparteitag 1937
170 Musikstudenten und -studentinnen tragen die „Erntekantate" von H. Spitta vor

Die drei Reichsmusiklager der Studentenführung

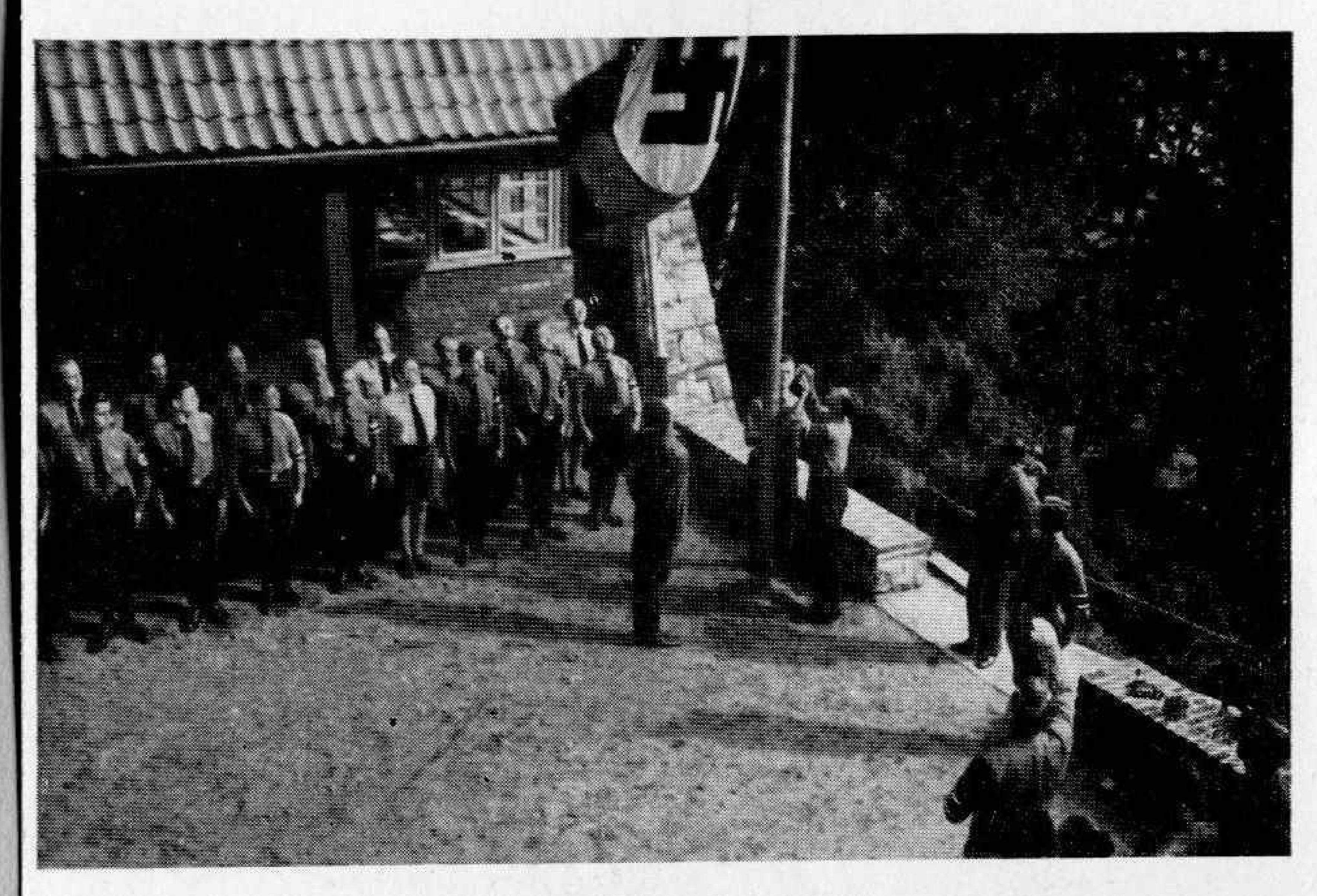


Erste Zusammenkunft am Hang des Ludwigsstein

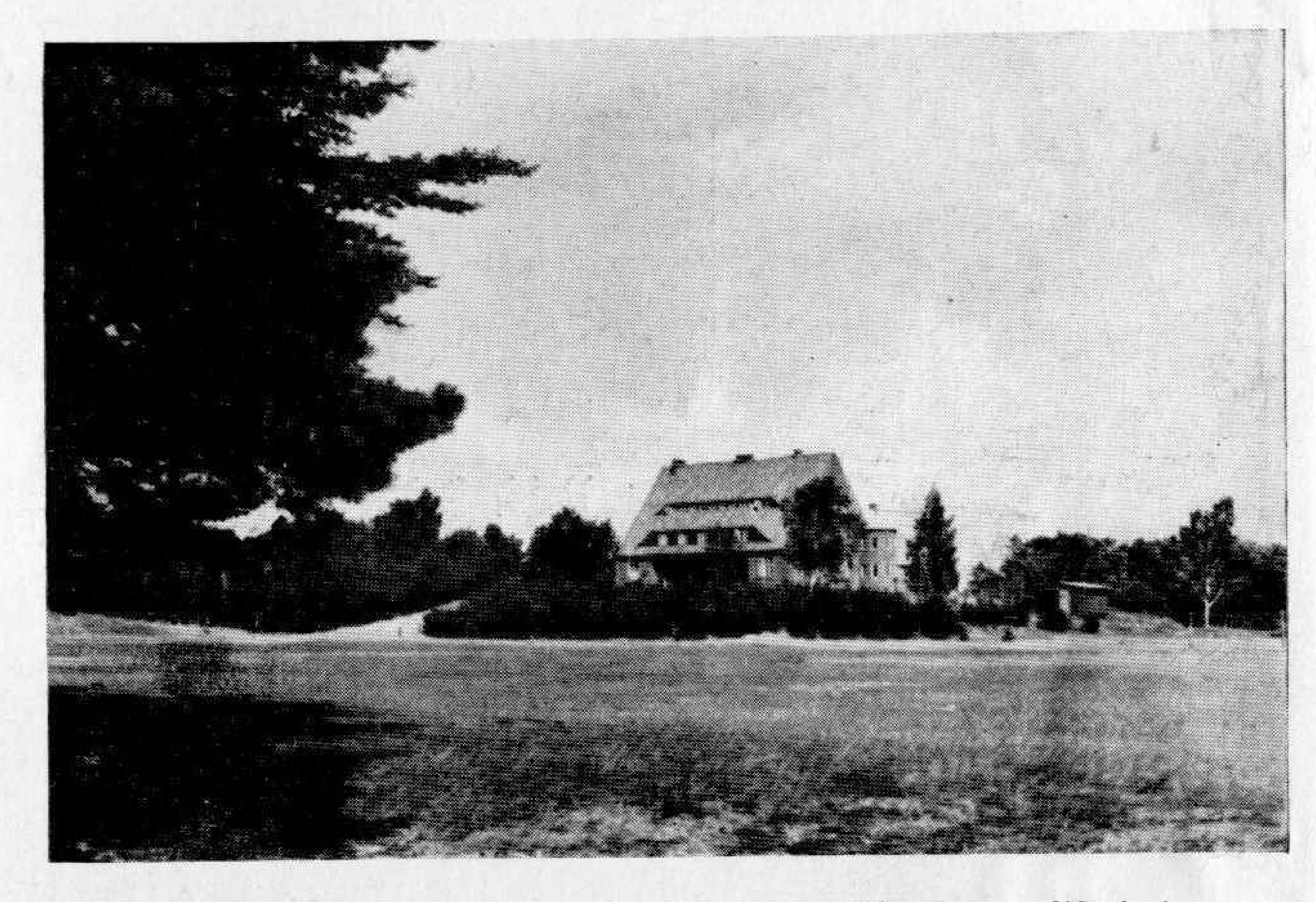


Blick in das Werratal

I: **Jugendburg Ludwigsstein an der Werra.** 28. August bis 8. September 1935



Der letzte Fahnenappell



Die Arbeitsstätte: die neuerbaute Jugendherberge Wuhrberg

II: **Wuhrberg am Wuhrowsee in Pommern.** 16. bis 27. August 1936



Rundfunksendung



Proben des 65 Mann starken Orchesters und des Chores an der Kantate eines Lagerteilnehmers

III: **Freusburg an der Sieg.** 1. bis 10. August 1937

Alljährlich werden über 100 studentische Vertreter von allen Musikhochschulen und -fachschulen gemeinsam mit den musikwissenschaftlich Arbeitsgruppenleitern von den Universitäten in einem Lager zusammengefaßt. Die Leitung der drei Lager lag in Händen von Ro Schroth, dem für das Sachgebiet Musik verantwortlichen Abteilungsleiter der Reichsstudentenführung.

Joseph-Reiter-Uraufführung im Deutschen Opernhaus, Berlin

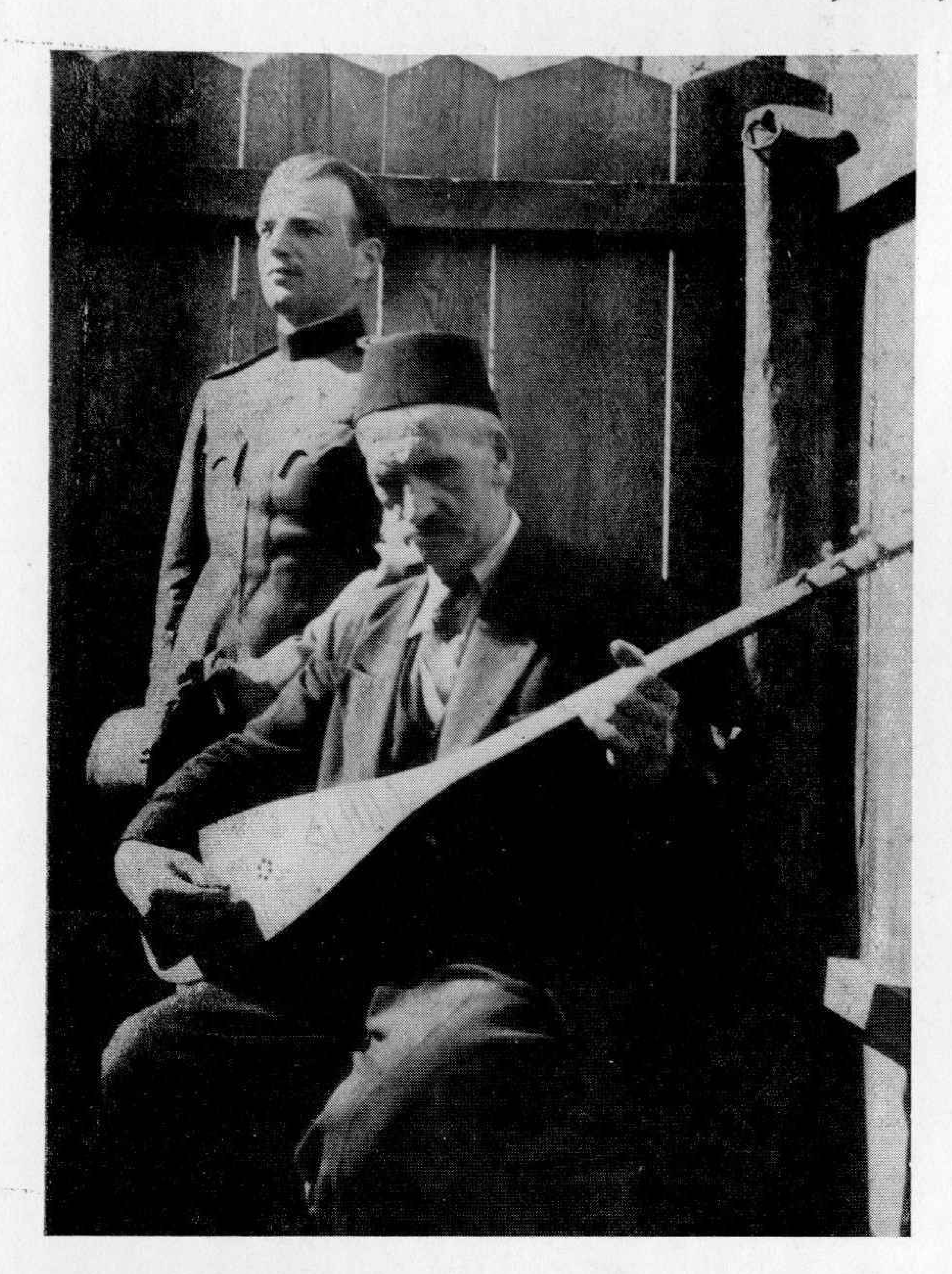


Der Totentanz, 1. Bild — Entwurf: Paul Haferung

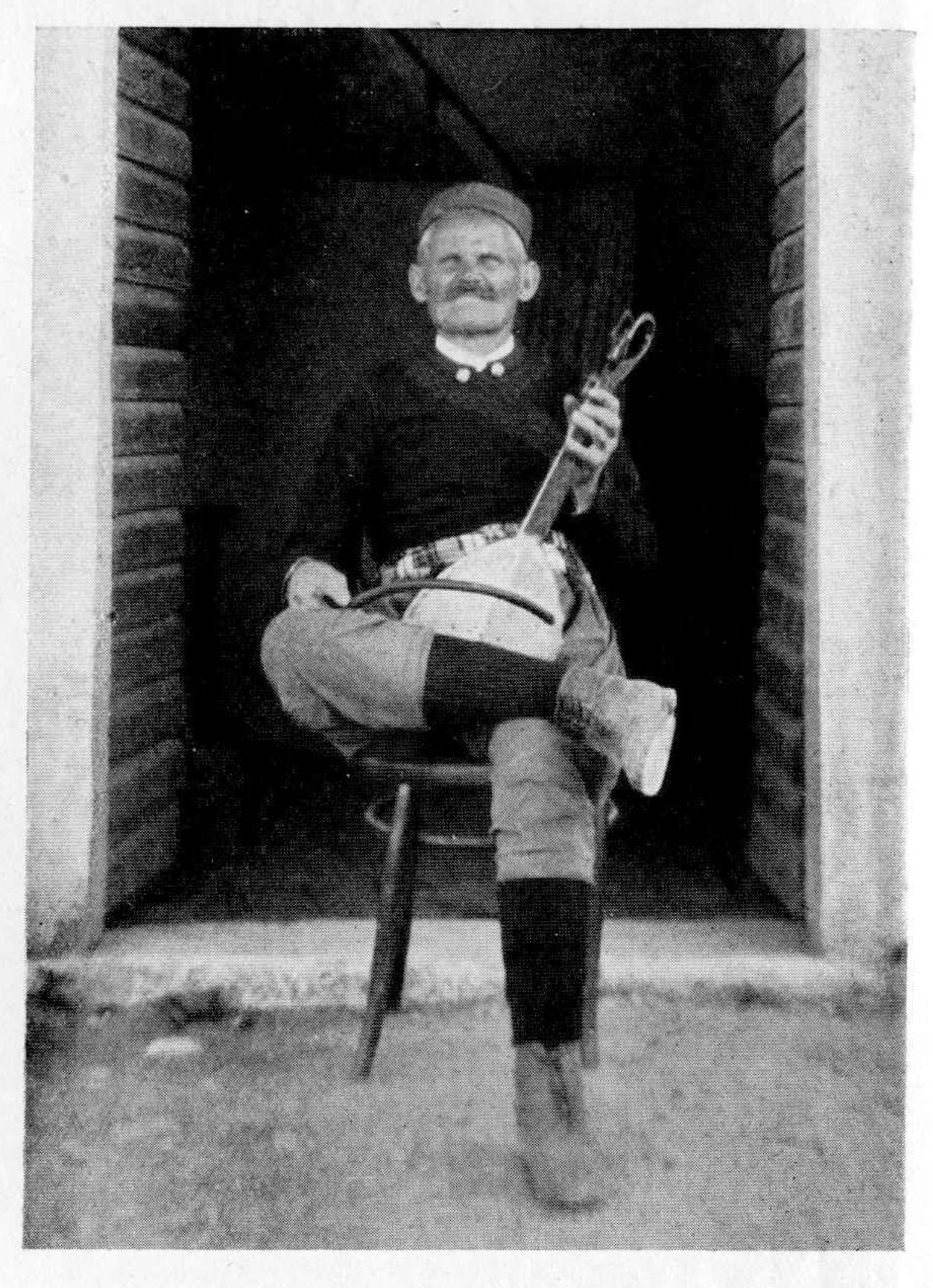


Der Totentanz, 2. Bild — Entwurf: Paul Haferung

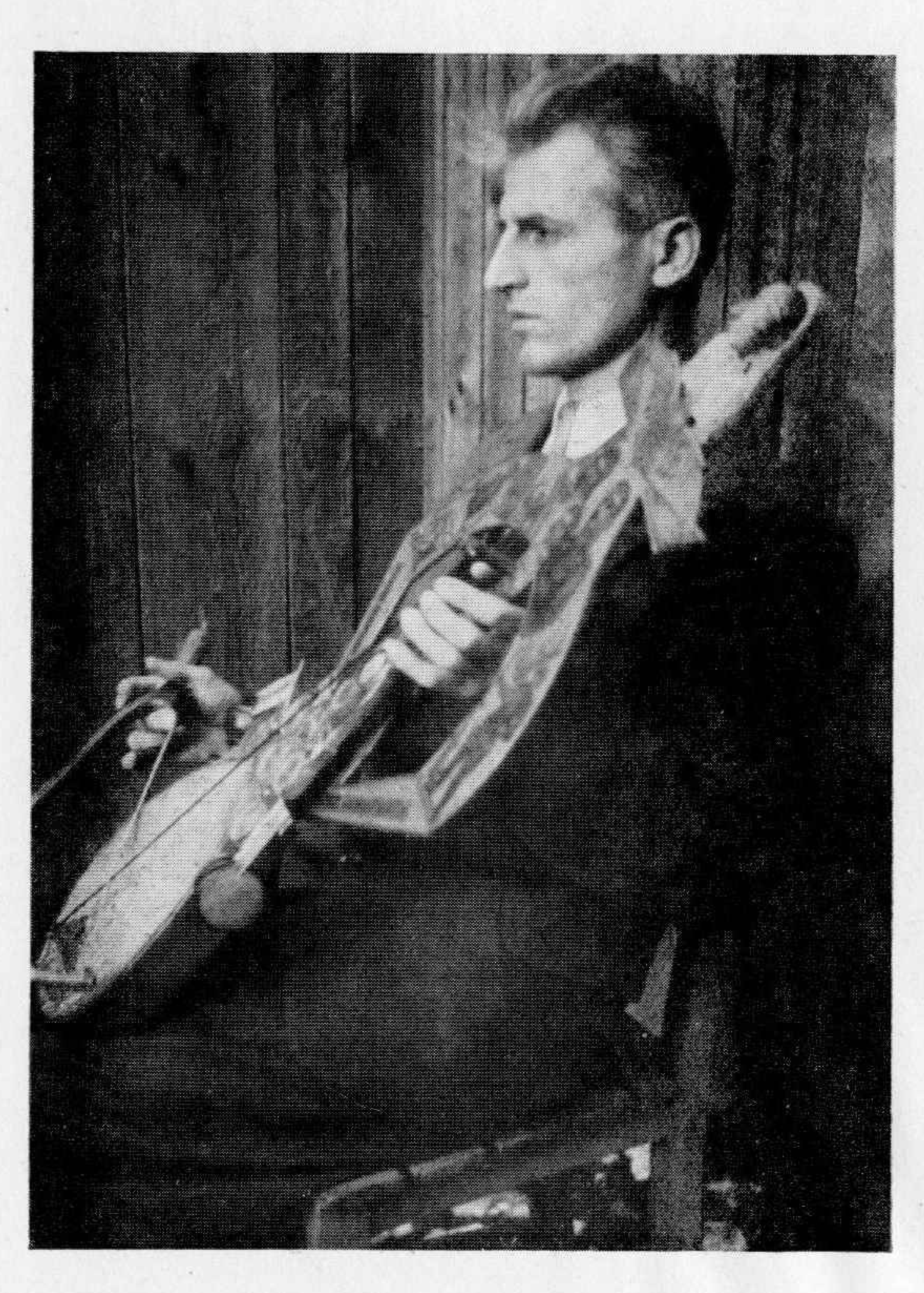
Südslawische Volksmusik



Ein südslawischer Offizier singt mit Begleitung der Saz altbosnische Liebeslieder



Ein montenegrinischer Guslar aus Nikšić, der Hochburg südslawischer Volksepenkunst



Ein Postbeamter aus Sarajevo: der blonde und hochgewachsene Heldensänger stammt aus der südlichen Herzegowina



Vornehme Mohammedanerin im Prunkgewand des alttürkischen Herrscherstandes

(Zu dem Aufsatz von Walther Wünsch)

Aufnahmen: Walther Wünsch

Doch schwör' ich, dass es euch gefällt,
wenn richtig die Wort' und Weise
hier Einer säng' im Kreise.
Und wer das verstünd', zugleich bewies',
dass er des Liedes Dichter,
und gar mit Rechte Meister hiess';
fänd' er gerechte Richter. —
Ich bin verklagt, und muss bestehn:
drum lasst meinen Zeugen mich ausersehn! —
Ist Jemand hier, der Recht mir weiss,
der tret' als Zeug' in diesen Kreis!

Walther
(tritt aus dem Volke hervor.)
(Allgemeine Bewegung.)

Sachs.
So zeugt, das Lied sei nicht von mir;
und zeuget auch, dass, was ich hier
hab' von dem Lied gesagt,
zuviel nicht sei gewagt.

Die Meister.
Ei, Sachs! Gesteht, ihr seid gar fein! —
So mag's denn heut' geschehen sein.

Sachs.
Der Regel Güte daraus man erwägt,
dass sie auch 'mal 'ne Ausnahm' verträgt.

Das Volk.
Ein guter Zeuge, schön und kühn!
Mich dünkt, dem kann 'was Gut's erblühn.

Sachs.
Meister und Volk sind gewillt
zu vernehmen, was mein Zeuge gilt.
Herr Walther von Stolzing, singt das Lied!
Ihr Meister, lest', ob's ihm gerieth.
(Er giebt den Meistern das Blatt zum Nachlesen.)

Die Lehrbuben.
Alles gespannt! 's giebt kein Gesumm':
da rufen wir auch nicht Silentium!

Walther
(der kühn und fest auf den Blumenhügel getreten.)
„Stern
meiner Jugend gold'nen Thoren
zog ich einst aus,
in Betrachtung ganz verloren:
väterlich Haus,
kindliche Wiege,
lebet wohl! ich eil', ich fliege
einer neuen Welt nun zu.
Stern
meiner einsam traulen Nächte
leuchte mir klar,
dass mein Pfad zum Glück mich brächte!
mir [illegible] wahr
helle mein Auge,
dass es hier zu finden tauge,
was mein Herz erfüll' mit Ruh'!
Abendlich
sank die Sonne nieder:
goldene Wagen
auf den Bergen zeigten sich;

Das Ur-Preislied

Drei Seiten aus der ersten Niederschrift des „Meistersinger"-Textes mit früher Fassung von Walthers Preislied

Thürme und Bogen,
Häuser, Strassen breiten sich:
durch die Thore zog ich ein;
dünkte mich
ich erkenn' sie wieder:
auch der alte Flieder
lud mich ein sein Gast zu sein;
auf die müden Lieder
labendlich
goss er Schlaf mir aus,
gleich wie im Vaterhaus.
Ob ich die Nacht
dort wohl geträumt hab', ob gewacht?"

Das Volk.
(leise unter sich.)
das ist was andres! Wer hätt's gedacht?
Was doch recht Wort und Vortrag macht!

Die Meistersinger
(leise, für sich:)
Ja wohl! Ich merk'! 's ist ein ander Ding,
ob falsch man, oder richtig sing'.

Sachs.
Zeuge am Ort!
Fahret fort!

Walther.
"Traum
meiner thörig goldnen Jugend,
wurdest du wach
durch der Mutter zarte Tugend?
Winkt sie mir nach,
folg' ich und fliege
über Stadt und Länder heim zur Wiege,
wo mein' die Traute harrt.—
Kaum
dass ich nah' zu sein ihr glaube,
blendend und weiss
schwebt sie auf als zarte Taube,
pflückt dort ein Reis,
ob meinem Haupte
hält sie's kreisend, dass ich's raubte,
in holder Gegenwart.—
Morgenlicht
dämmerte, da wieder:
scherzend und spielend
Täubchen immer ferner winkt;
fliegend und zielend
zu den Thürmen lockt es mich;
flattert über Häuser hin
setzte sich
auf dem Haus dem Flieder
gegenüber, nieder,
dass ich dort das Reis gewinn',
und den Preis der Lieder.
Morgenlich
hab' ich das geträumt:
nun sagt mir ungesäumt,
was wohl am Tag
der holde Traum bedeuten mag?"

Das Volk
(immer leise, für sich.)
So hold und traut, wie fern es schwebt,
doch ist's als ob man's mit erlebt!

Die Meistersinger.
's ist kühn und seltsam, (Das ist wahr:
doch wohlgelungen auch dieser Bar.

Sachs.
Zum Dritten, Zeuge wohlerkiest!
Fahret fort, und schliesst!

Walther
(mit grösster Begeisterung.)
„Das,
den ich kaum gewagt zu träumen,
brachtest Du nun an
in der Freiheit lichten Räumen?
Ist es kein Wahn?
Sie, die ich liebe
die das Herz mir schwellt mit süssem Triebe,
sie steht im Glanz vor mir?
Das
ist es nicht die weisse Taube,
lieblich und treu,
wie der Jugend holder Glaube?
Ihr ohne Reu
ganz mich zu geben,
ihr zu weihen all Glück, all Heil und Leben,
wie, Muse, dankt' ich's dir?
Sonniglich
will sie mir erglänzen:
nächtliche Schleier
decken mehr die Augen nicht;
heller und freier
sah' ich nie ein Angesicht.
Ob dem Haupt ihr schwebt ein Reis:
ob sie das bricht
von dem Zweig des Lenzen,
huldvoll ohne Grenzen
mir die Stirn um Sanges Preis
hold damit zu kränzen?
Wonniglich
schönster Lebenstraum!
Des Paradieses Baum,
reichst du dies Reis,
wohl unversehrt ich blühen weiss!

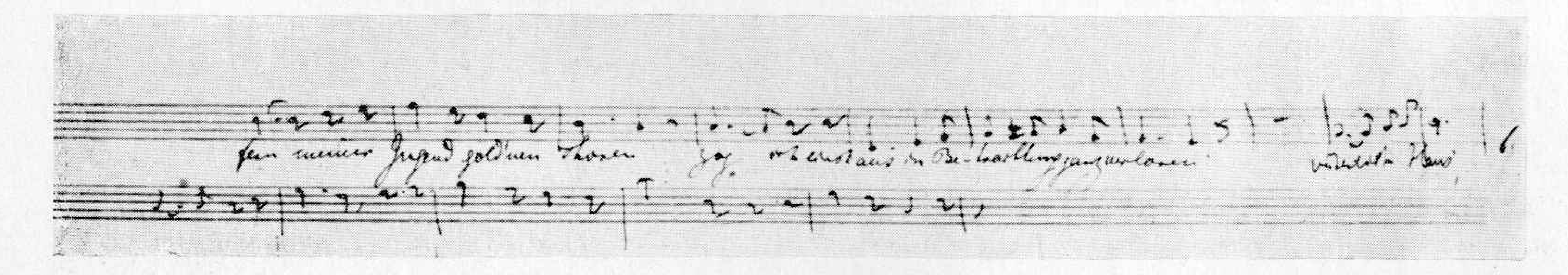
Volk
(sehr leise den Schluss begleitend.)
Gewiegt wie in den schönsten Traum,
hör' ich es wohl, doch fass' es kaum!
Reich' ihm das Reis!
Sein der Preis!
Keiner wie er zu werben weiss!

Die Meister.
Ja, holder Sänger! Nimm das Reis!
Dein Sang erwarb dir Meisterpreis.

Pogner.
O Sachs! Dir dank' ich Glück und Ehr'!
Vorüber nun all' Herzbeschwer!



Der Verfasser als „Walther von Stolzing"
Prof. Carl Clewing sang 1924 und 1925 den „Stolzing" und den „Parsifal" in Bayreuth.



Melodieskizze des Ur-Preisliedes
(Gleichbild nach der im Archiv des Hauses Wahnfried befindlichen Handschrift)

Sandwike, Wagners Nothafen in Norwegen



Wagners vermutliches Wohnhaus in Sandwike



Sandwike



Sandwike. Im Hintergrund die Felswand, die das Echo zurückwirft



Oxefjord, Flugbild etwa 4 km nördlich von Öigarsasen

Zu dem Aufsatz von Gunnar Graarud

Aufnahmen: Gunnar Graarud





Figurinen zu „Ingwelde" von Kurt Palm. Links: Gandulf. Rechts: Ortolf

Zu der Erstaufführung des Werkes von Max von Schillings in der Berliner Staatsoper

(Aus „Blätter der Staatsoper")



(Bildarchiv „Die Musik")

Mark Lothar, der Komponist der soeben mit durchschlagendem Erfolg in der Berliner Staatsoper uraufgeführten Oper „Schneider Wibbel"



Das aus den drei Berliner Musikhochschulen zusammengezogene Studentenbundsorchester während der musikalischen Abendveranstaltung der Tagung des Kulturamtes des Reichsstudentenbundes in Königsberg i. Pr., in deren Mittelpunkt eine Rede des Reichsstudentenführers, ᛋᛋ-Oberführer Dr. G. A. Scheel, stand



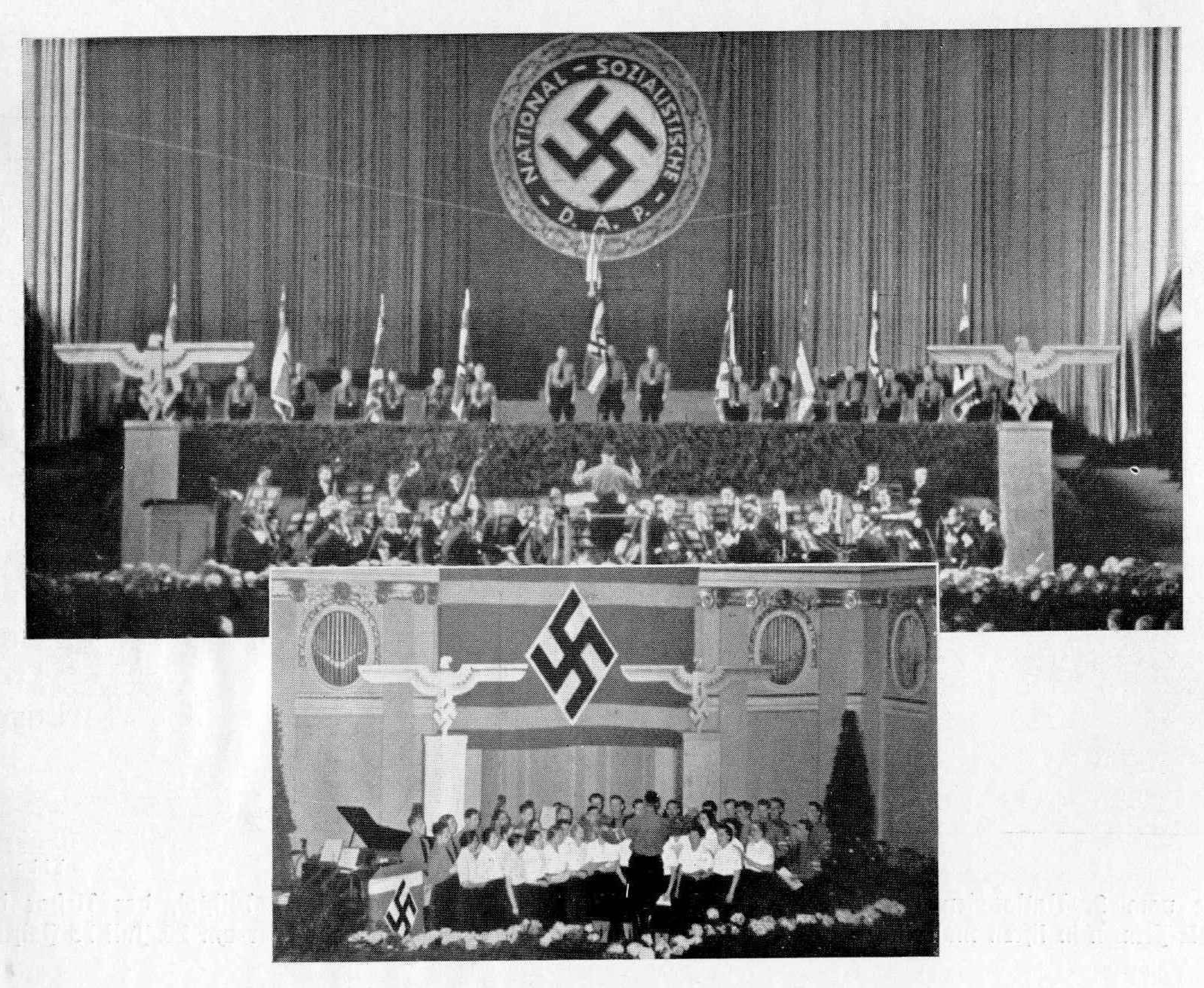
Bühnenbild zu „Schneider Wibbel“ 1. Akt von Traugott Müller

Von der Uraufführung der neuen Oper von Mark Lothar in der Berliner Staatsoper

Der Reichsstudentenbund bei den Reichsmusiktagen 1938 in Düsseldorf

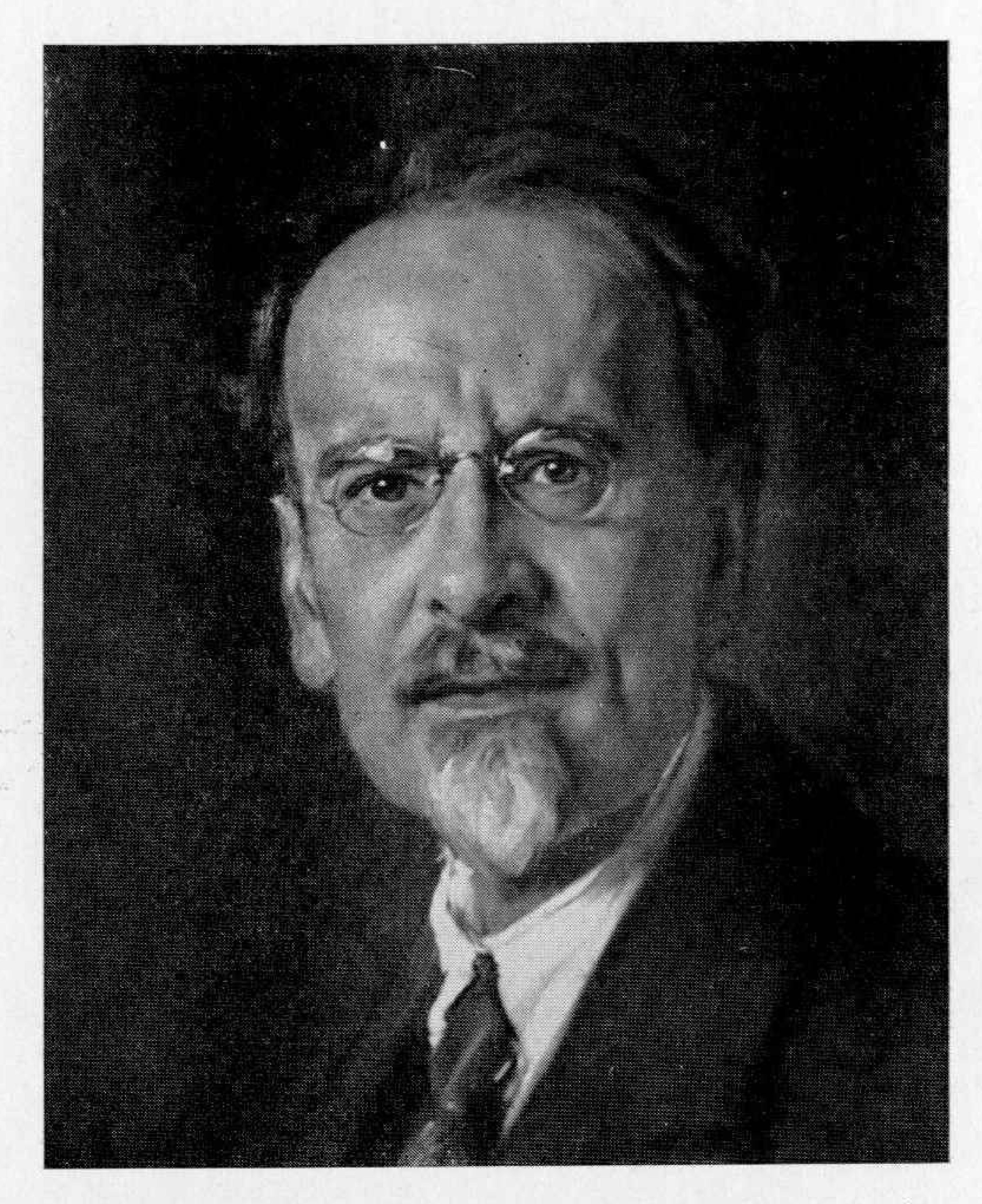


Links: Wolfgang Hiltscher, Mitte: Friedrich Zipp, rechts: Rudi Griesbach,
drei junge Komponisten, die in Düsseldorf zu Wort kamen



Oben: Die Kundgebung des Reichsstudentenbundes in der Düsseldorfer Tonhalle
Unten: Die Abendveranstaltung im Ibach-Saal

(Aufnahmen: Archiv der Reichsstudentenführung)



Der Musikgelehrte Generalmusikdirektor Prof. Dr. Alfred Lorenz, München, der am 11. Juli 70 Jahre alt wird (nach einem Ölgemälde von Oskar Michaelis, München)



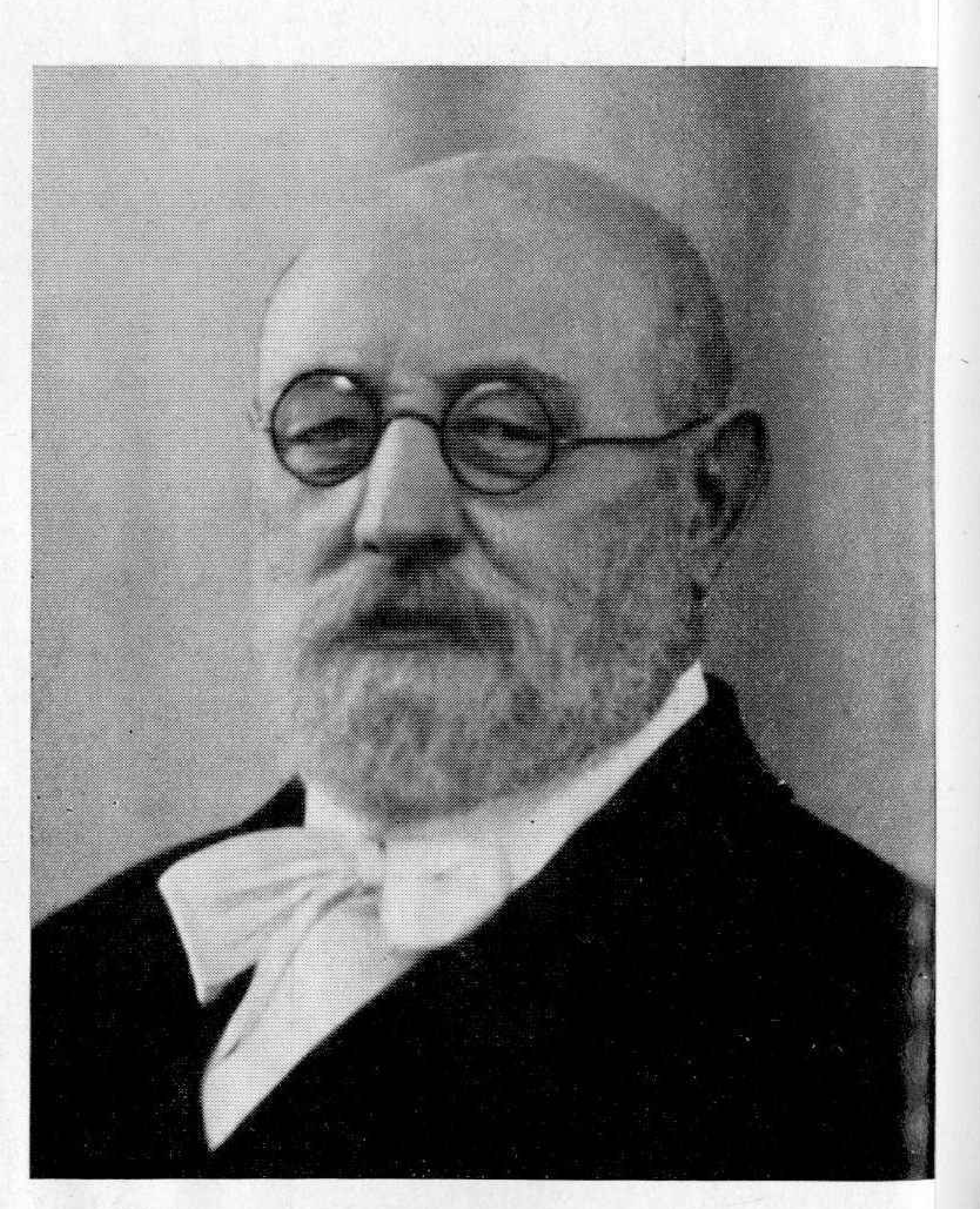
Bildarchiv „Die Musik"

Der Komponist Heinrich Simbriger, Wien (zu dem Aufsatz S. 682)



Bildarchiv „Die Musik"

Aufnahme vom 9. Nationalen lettischen Sängerfest in Riga, bei dem die Frauen in ihren malerischen Volkstrachten erschienen



Bildarchiv „Die Musik

Prof. Josef Wihtol, der Nestor der Musik Lettlands, der am 26. Juli 75 Jahre alt wird

Franz Liszt in der Karikatur



Zeitgenössische englische Karikatur



Aufnahme: Mohr, Frankfurt/M.

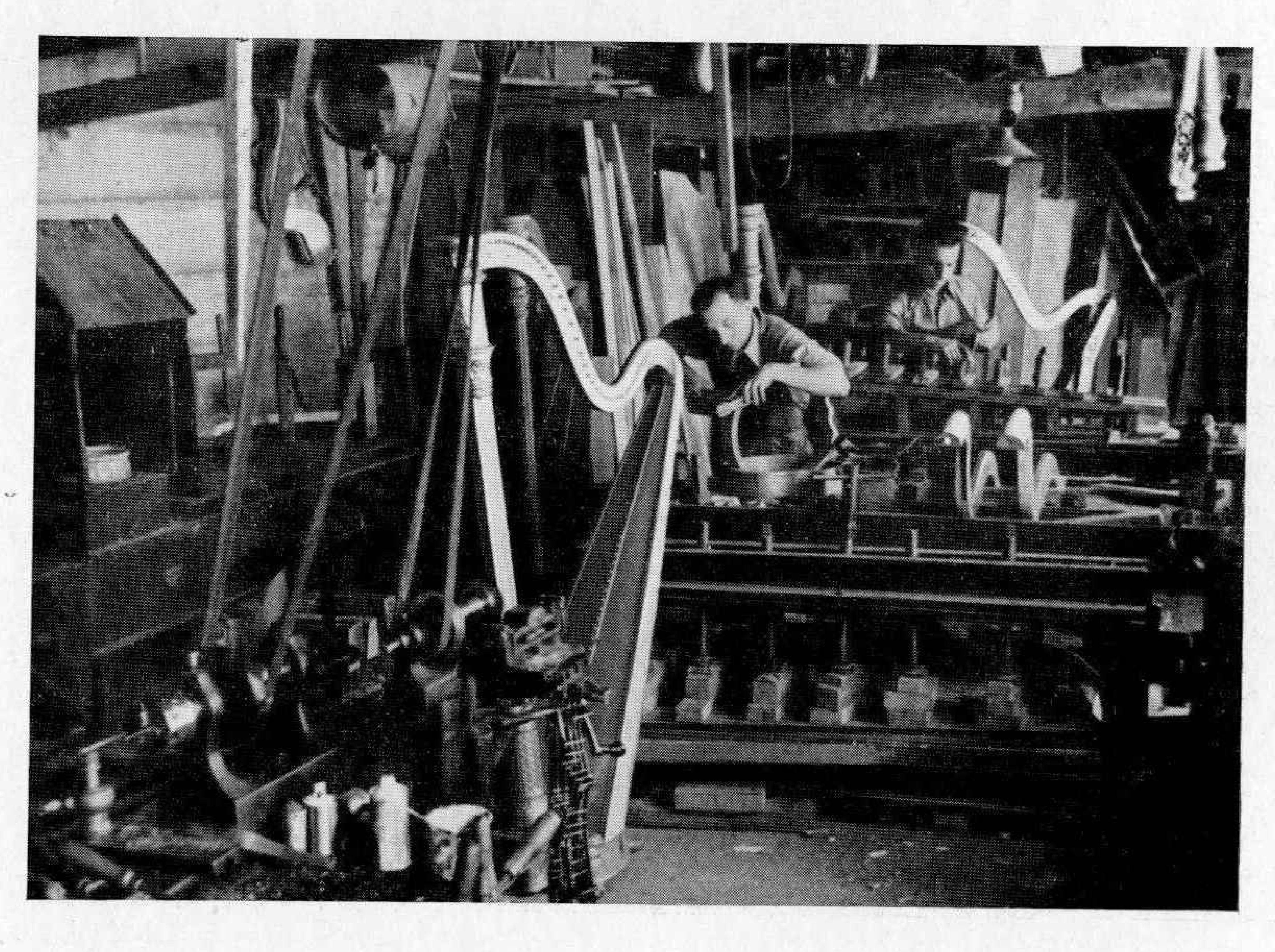
Bild rechts oben:
Franz Liszt wird selbst von Chinesen durch ein Ehrenschwert ausgezeichnet
Zeitgenössische Karikatur



Aufnahme: Mohr, Frankfurt/M.

Bild rechts Mitte:
Franz Liszt als Pianist. Zeitgenössische Karikatur

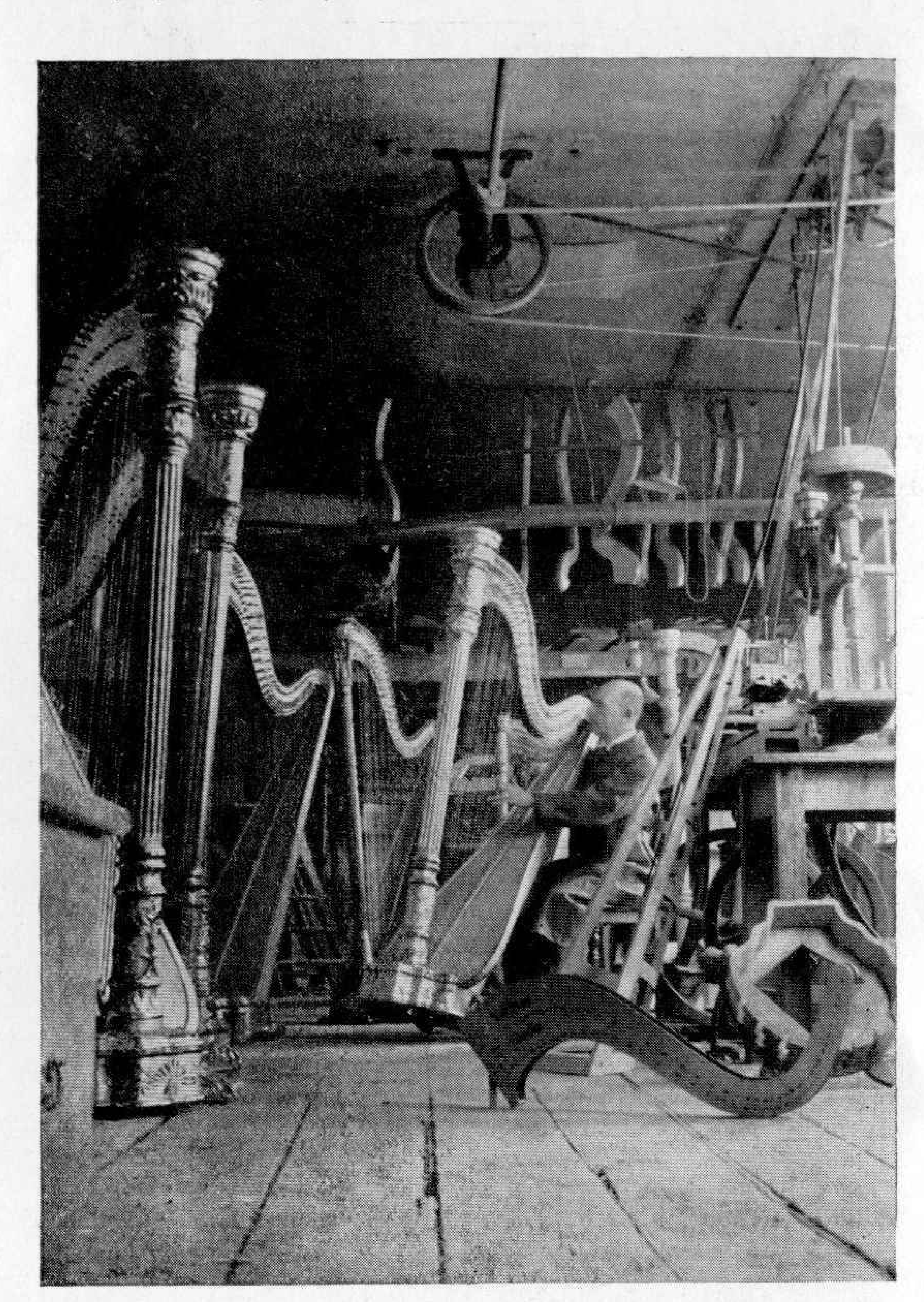
Vom Werden der Deutschen Harfe



Ein Blick in die Werkstatt des deutschen Harfenbauers

Vom Werden der Deutschen Harfe





Aufnahmen: Höpfner, Göttingen (3)

Ein Blick in die Werkstatt des deutschen Harfenbauers (zu dem Aufsatz von Höpfner S. 656)



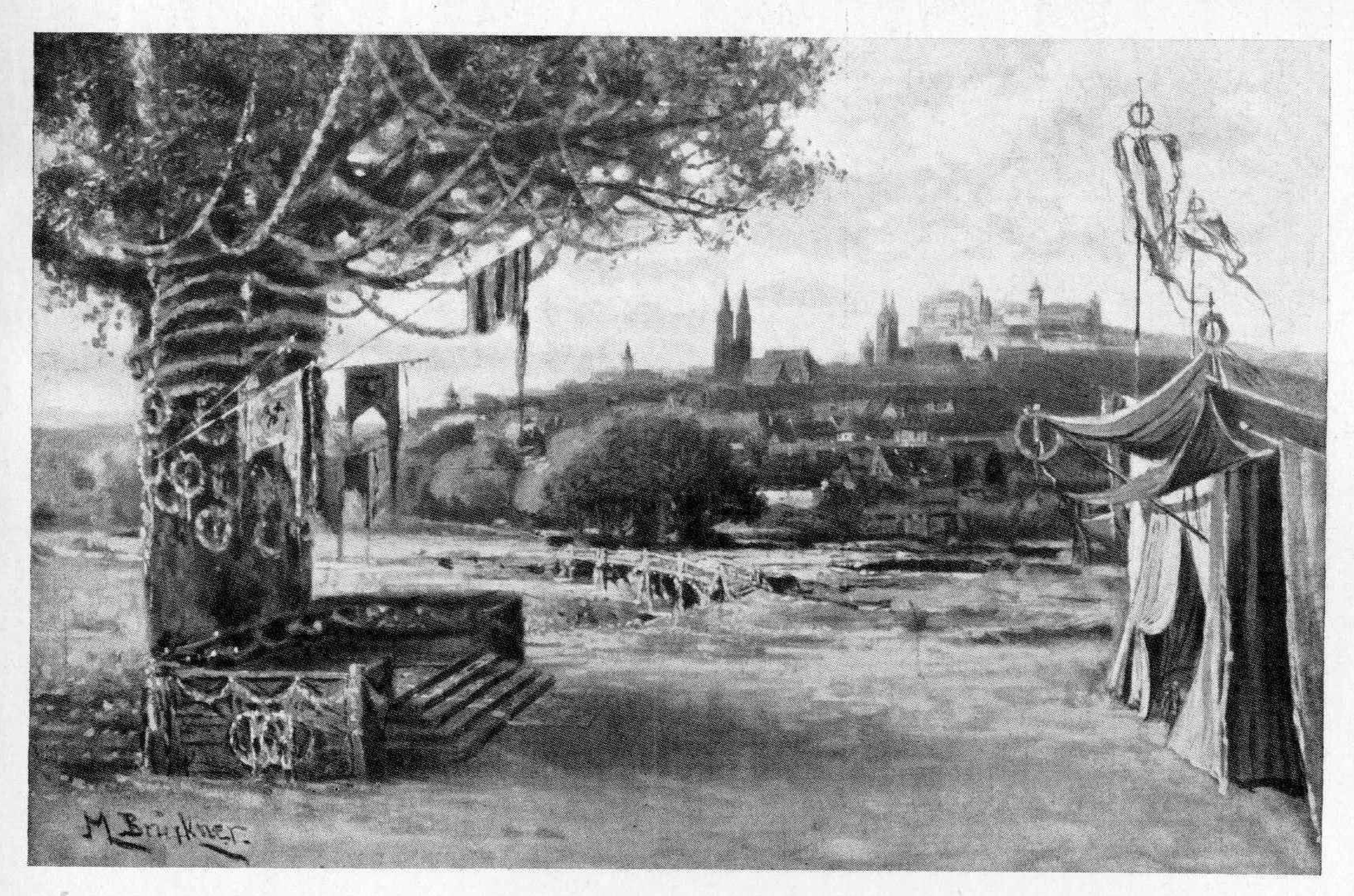
Aufnahme: Presse-Photo, Berlin

Hausmusik im studentischen Kameradschaftshaus in Berlin-Grunewald

Historisches Bayreuth



Dekorationsskizze zu „Meistersinger" (Zweiter Aufzug), Bayreuth 1888, von Max Brückner



Dekorationsskizze zu „Meistersinger" (Festwiese), Bayreuth 1888, von Max Brückner



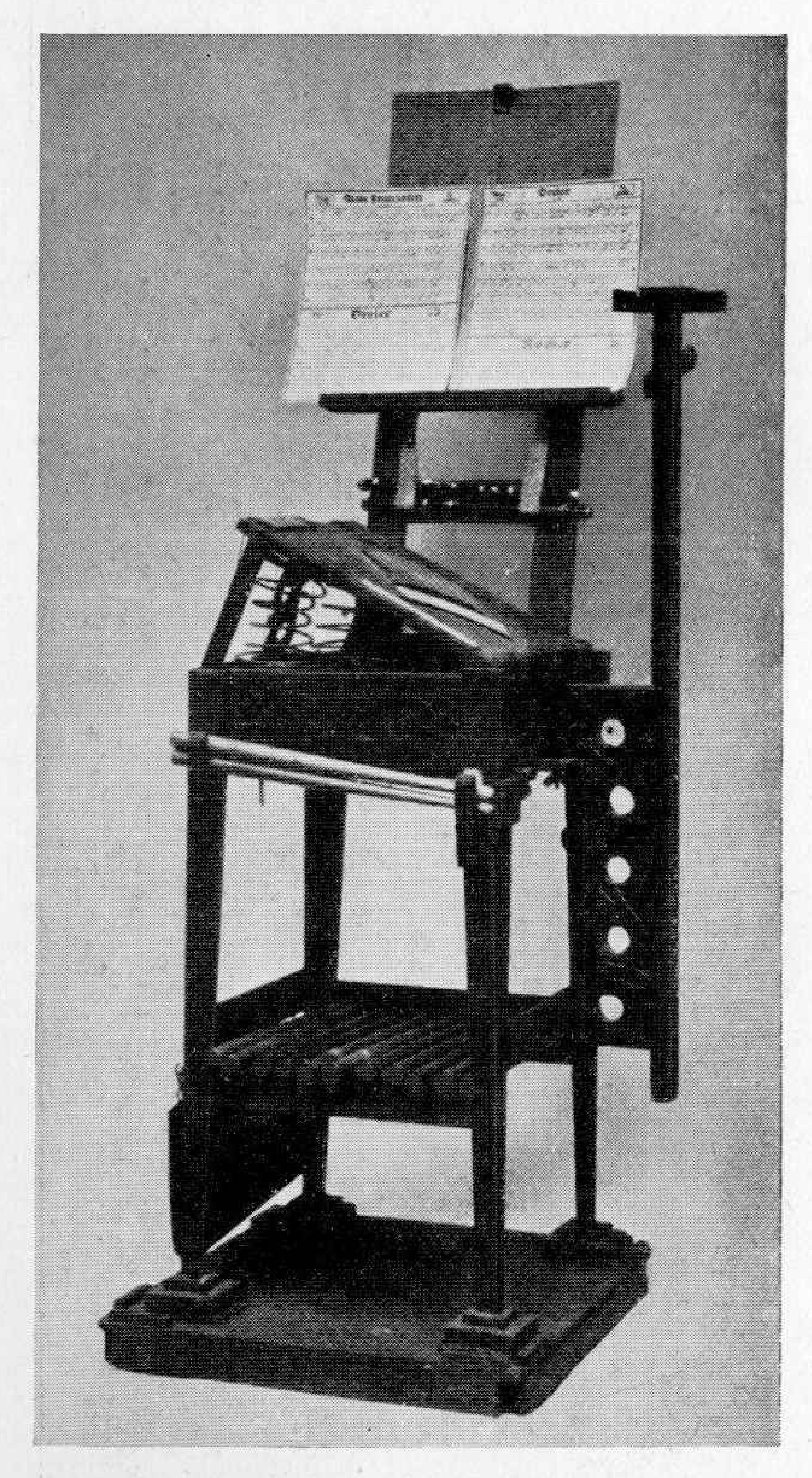
Hermann Abendroth

der in Heidelberg mit dem Orchester der Reichsstudentenführung die Meisterleistung einer eindrucksvollen Aufführung der vierten Bruckner-Sinfonie erzielte

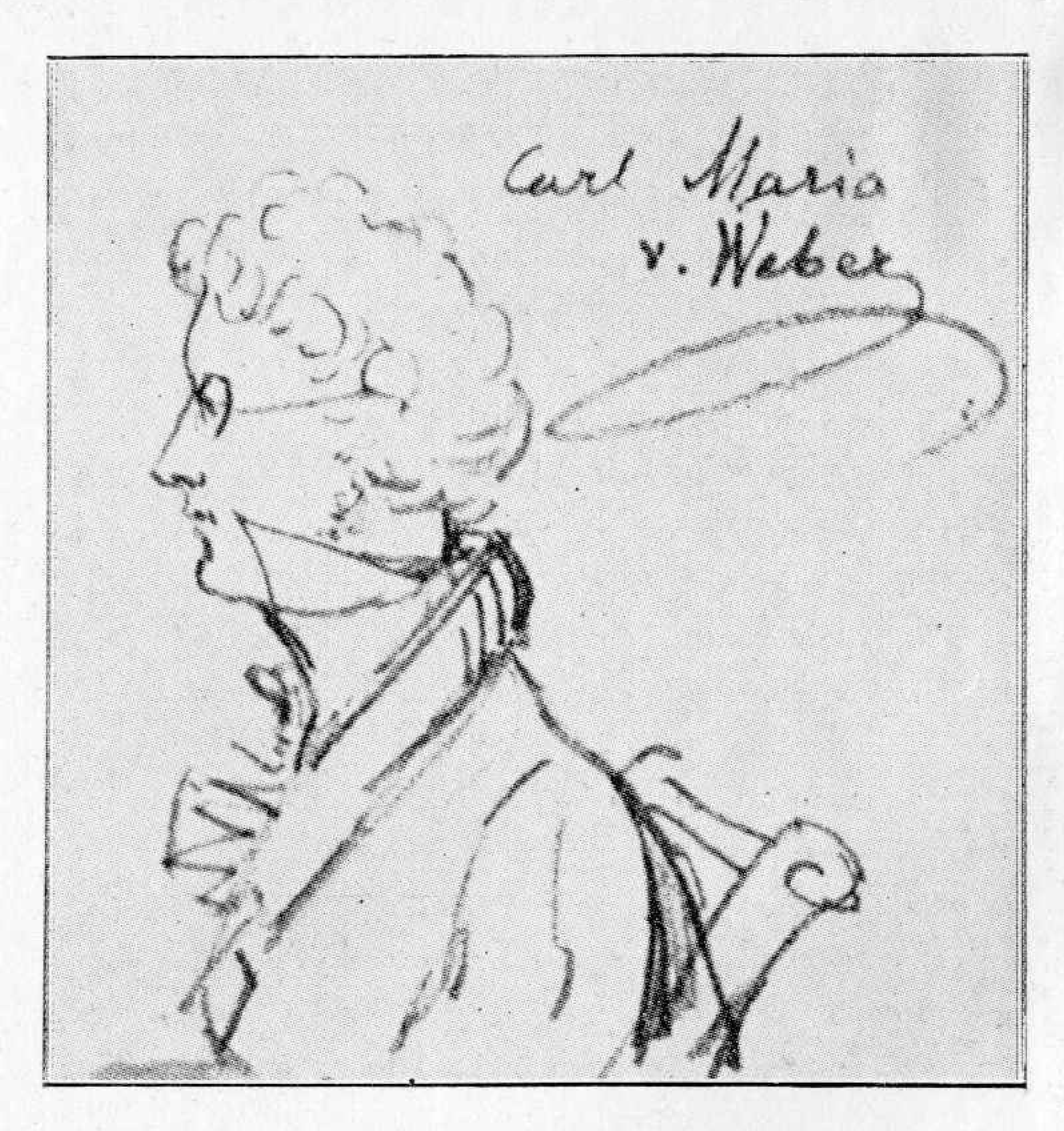


Helmut Bräutigam

der wiederholt erfolgreich als Komponist der jungen Mannschaft in Veranstaltungen des Studentenbundes hervorgetreten ist

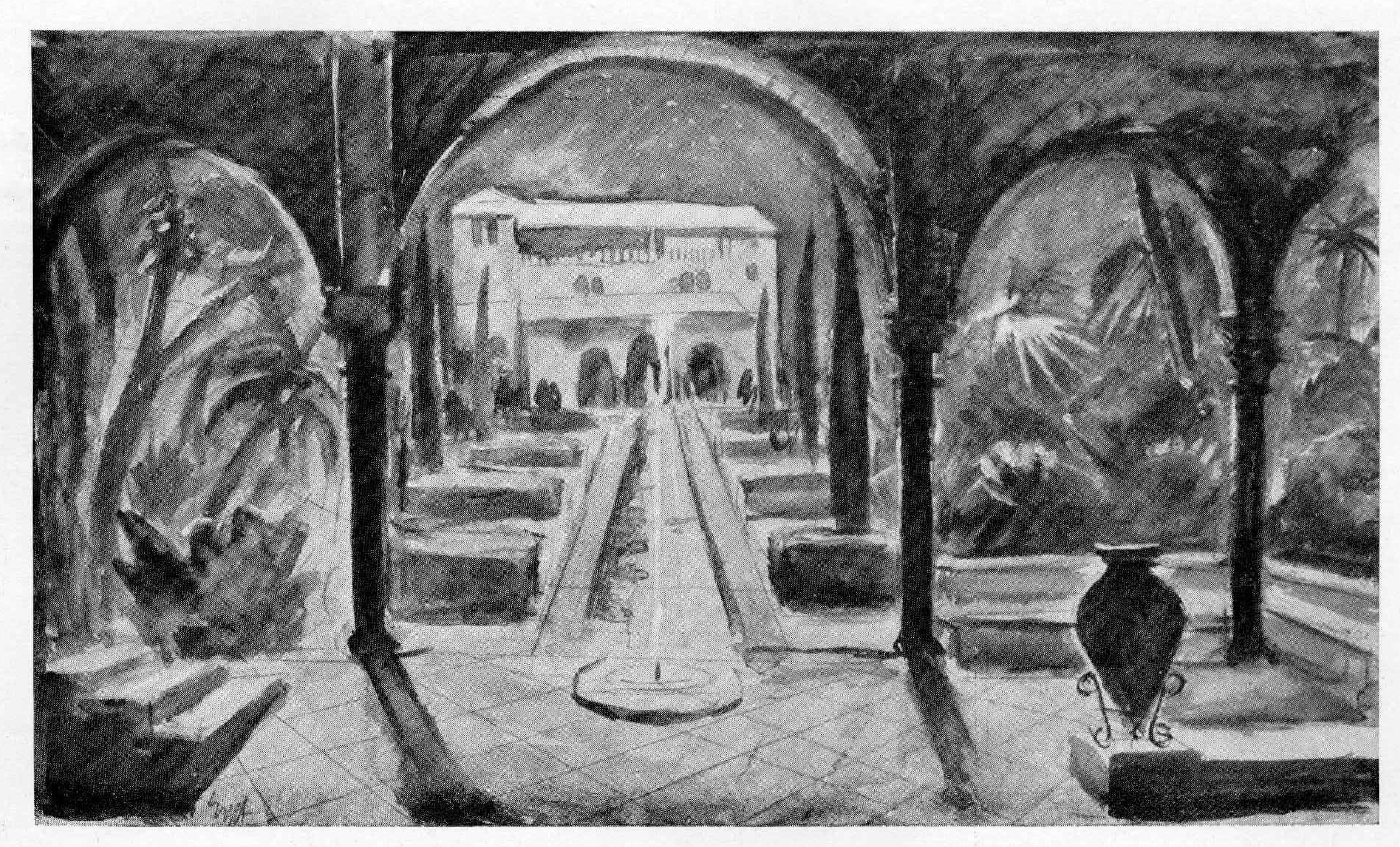


Alter Baseler Trommelstuhl mit Notenhalter, Schlegelrechen und Leuchterarm (Zu dem Aufsatz von Carl Clewing)



Carl Maria von Weber

Zeichnung von Eduard Mörike



Entwurf zu Verdis „Don Carlos" von Edmund Erpf für die Berliner Staatsoper
3. Bild: Garten der Königin
(Die Münchner Festspiele verheißen für Anfang September eine Festaufführung des Werkes)



Richard Strauß und Clemens Krauß

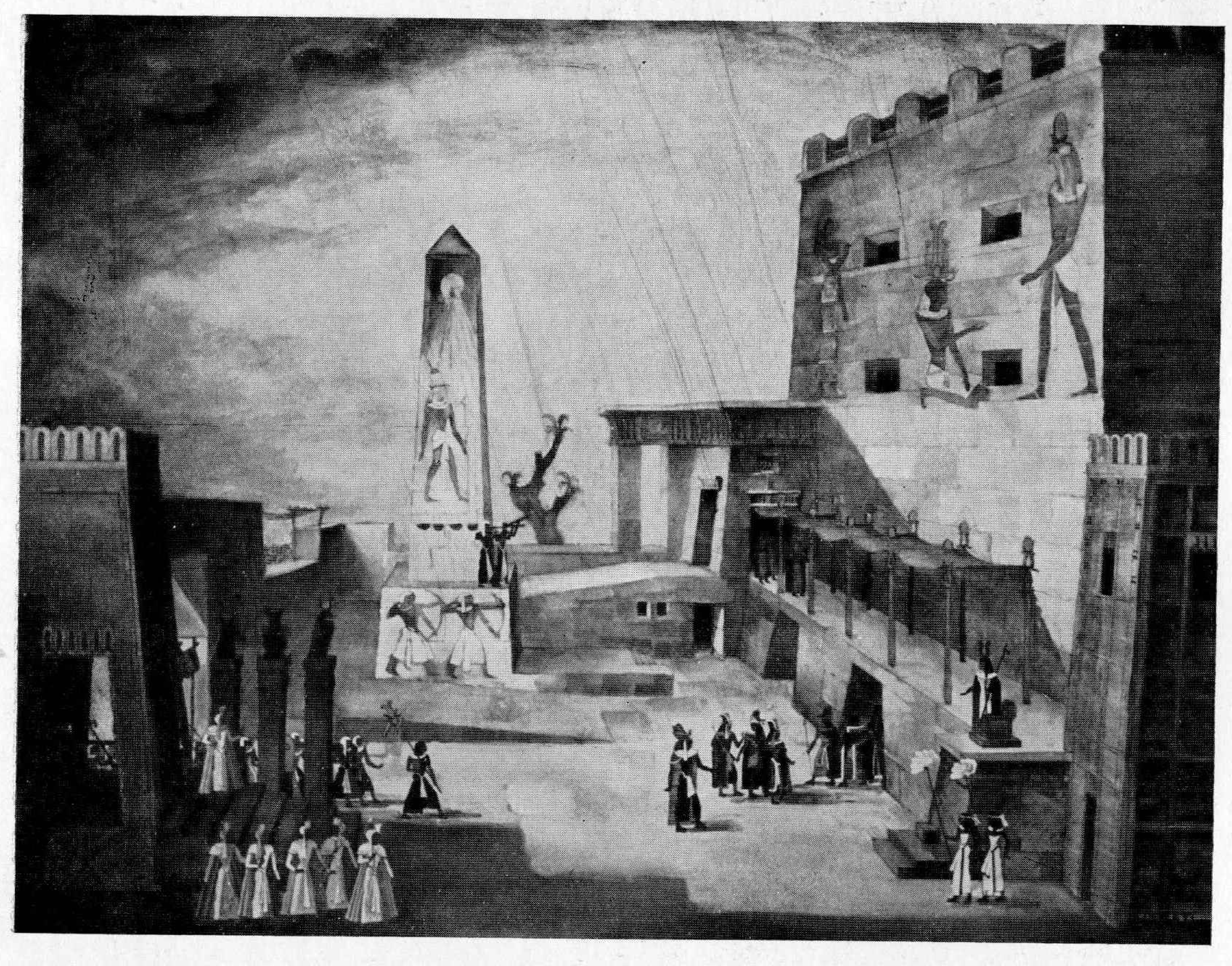
bei einer Besprechung der „Ägyptischen Helena" 1935 in Berlin

Der damalige Berliner Operndirektor und jetzige Chef der Münchner Staatsoper hat soeben den „Friedenstag" in München uraufgeführt



Grabstätte der Mutter Ludwig van Beethovens in Bonn
(Zu dem Aufsatz von Pohé, Seite 829)

Photo: Steinle, Bonn



Einzugsakt aus „Aida" in der Einstudierung der Bayrischen Staatsoper in München
Bühnenbild: Ludwig Sievert

Photo: Hanns Kundt, München

Aus dem Schaffen von Ludwig Sievert



Bühnenbild von der Uraufführung der Richard-Strauß-Oper „Friedenstag"
in der Bayrischen Staatsoper in München. Bühnenbild: Ludwig Sievert

Photo: Hanns Kundt, München



Bühnenbild zu „Ariadne auf Naxos" von Richard Strauß in der Neuinszenierung der Bayrischen Staatsoper
Bühnenbild: Ludwig Sievert

Photo: Hanns Kundt, München

Musik in Südslawien

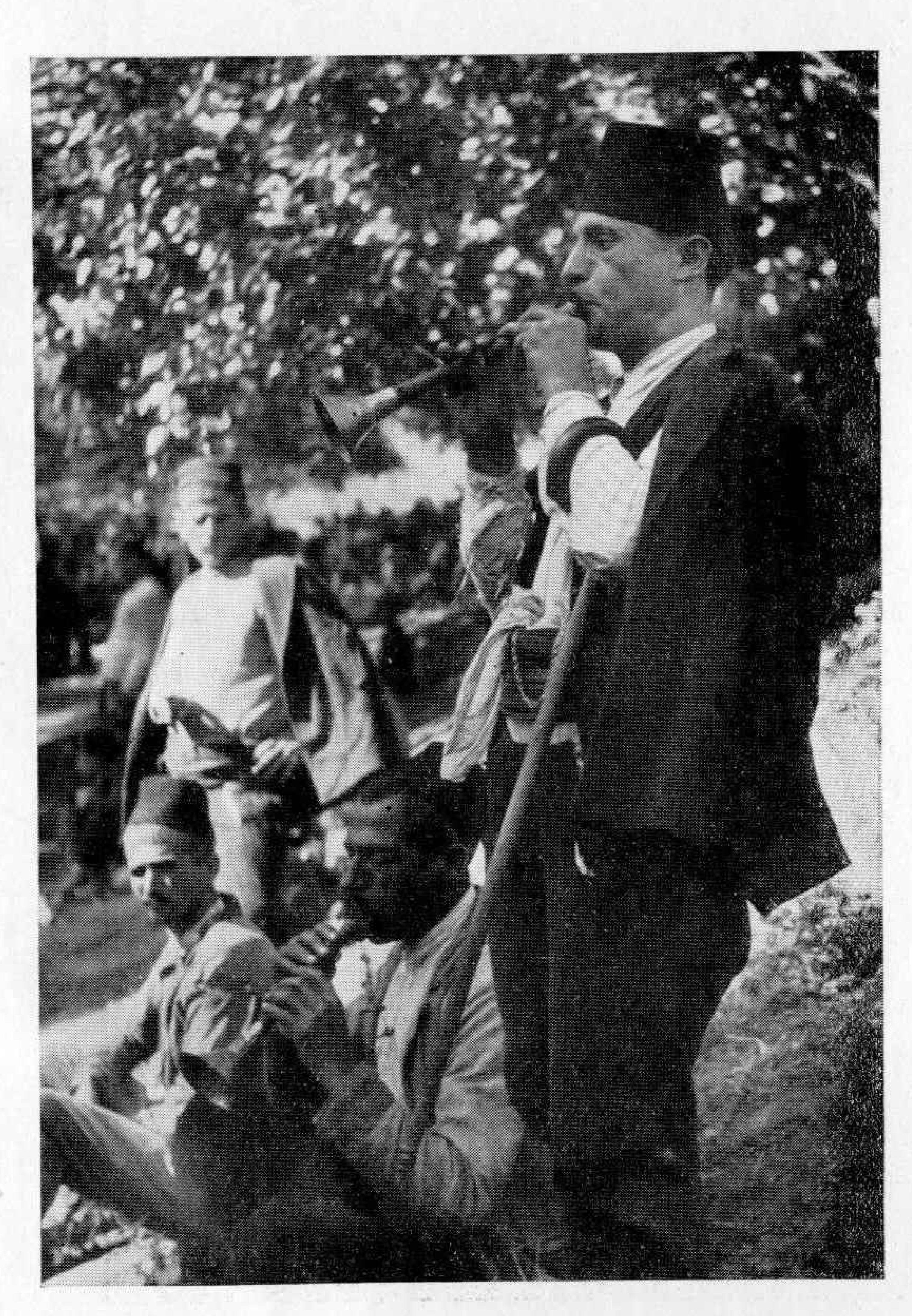
(zu dem Aufsatz von Walther Wünsch, Seite 796)



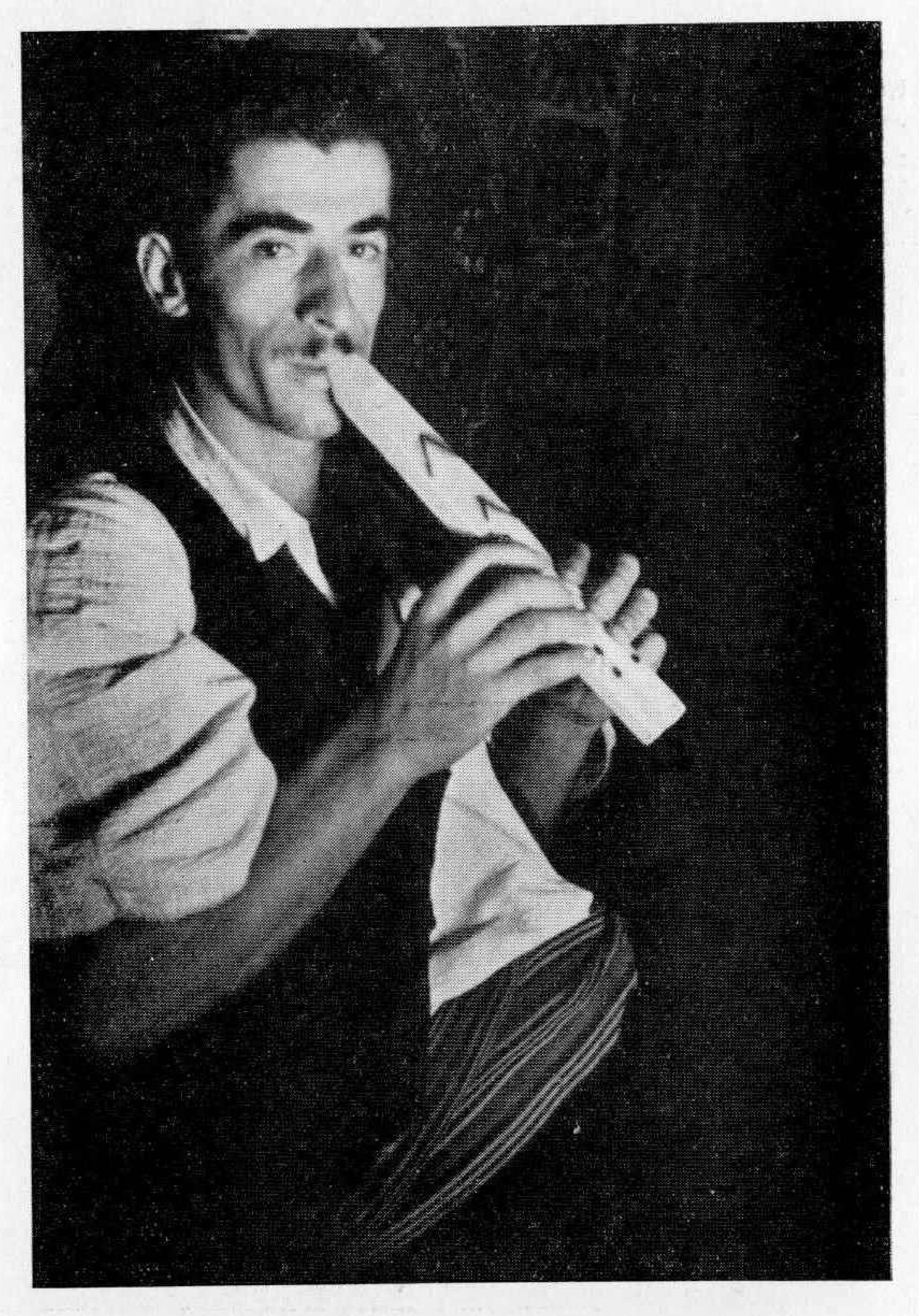
Reigentanz der Bauern am Sveti dan (Kolo)



Das heroische Profil einer Landschaft der Heimat der Heldensänger, der Guslaren
Dinarische Alpenlandschaft

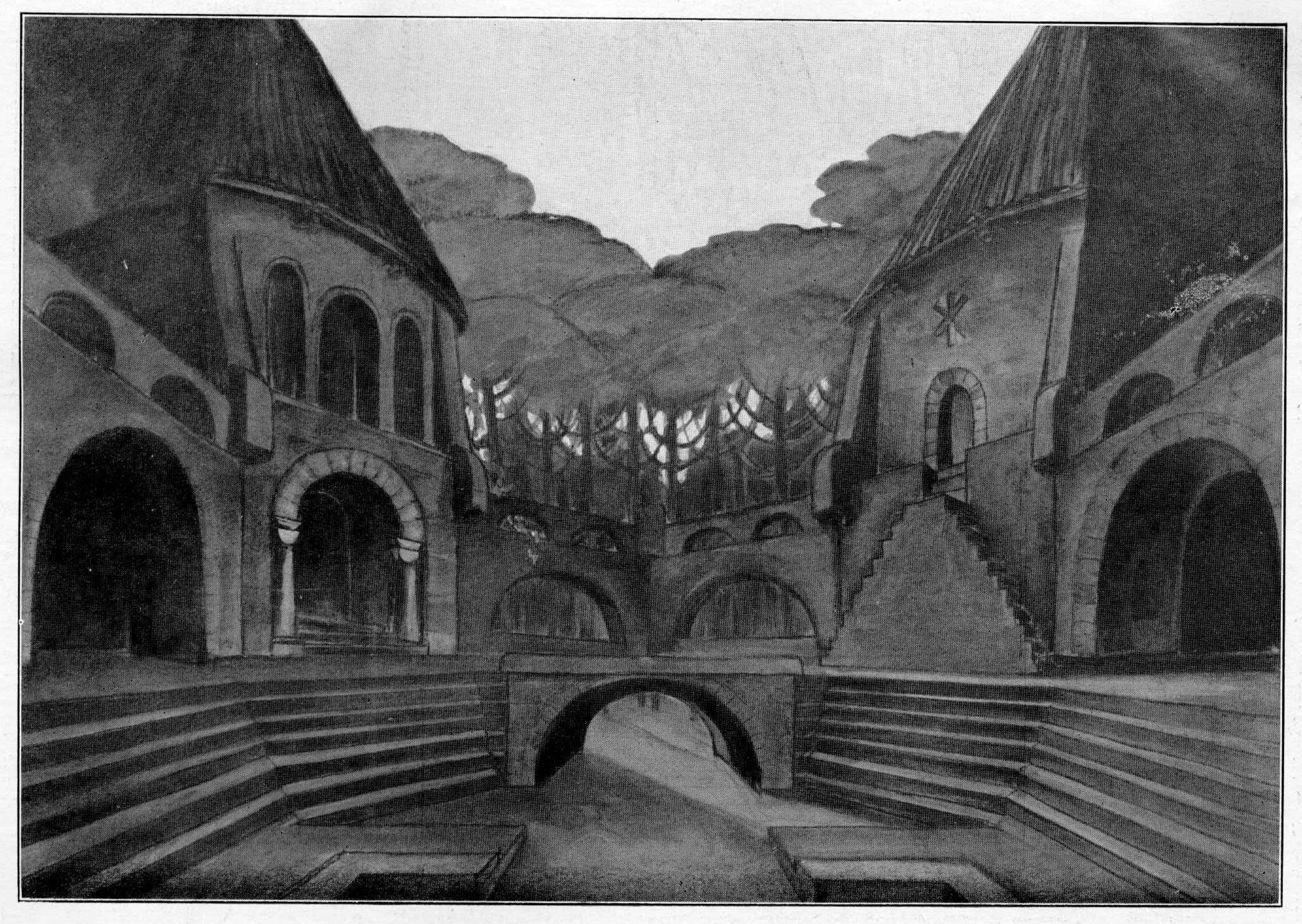


Schalmeienbläser auf einem Feste, der Slava von Sveti Naum am Ochrid-See



Ein pravoslawischer Bergbauer mit seiner Doppelflöte (Drojnice)

Photos: Wunsch (4)



Von der seinerzeitigen Berliner Uraufführung von Ottorino Respighis Oper „Die Flamme" in der Berliner Staatsoper
Bühnenentwurf für das 1. Bild von Edward Suhr